









DENKMÄLER DER KUNST

VON DEN

ERSTEN KÜNSTLERISCHEN VERSUCHEN BIS ZU DEN STANDPUNKTEN DER GEGENWART.

NEUE AUSGABE IN ZWEI BÄNDEN.

TEXT

von

Dr. Carl Fr. A. von Lützow in München

und

Prof. Dr. Wilhelm Lübke in Berlin.

STUTTGART.

Verlag von Ebner & Seubert.

1858.

Schnellpressendruck der J. G. Sprandel'schen Buchdruckerei in Stuttgart.

Nachtrag zum Vorwort.

Beim Abschluss der vorliegenden neuen Ausgabe der „Denkmäler der Kunst“ halte ich es für meine Pflicht, des Antheils dankbar zu gedenken, welchen auf meinen Wunsch und unter Zustimmung der Verlagshandlung mein Freund **Carl von Lützow** an der Ausarbeitung des Textes genommen hat. Da ich selbst, durch andre wissenschaftliche Thätigkeit verhindert, dem Unternehmen nur eine allgemeine redaktionelle Leitung widmen konnte, so war es mir erwünscht, in dem genannten jungen Gelehrten einen übereinstimmenden, gesinnungsverwandten Mitarbeiter zu erhalten. Mit Ausnahme des Textes zu Taf. 1—15 und denjenigen, welche den IV. Band der ersten Ausgabe bilden, nämlich Taf. 107—136 nebst den betreffenden Ergänzungen, rührt der Text dieser neuen Ausgabe demnach gänzlich von der Hand meines Freundes her. Ihm sowie der Verlagshandlung bin ich für die bedeutende Erleichterung der Arbeit, ohne welche die Vollendung des Werkes in würdig entsprechender Weise und in so kurzer Frist kaum zu ermöglichen gewesen wäre, dankbar verpflichtet.

Berlin, 20. Juli 1858.

W. L.

Verbesserungen.

Seite 35 Zeile 7 von oben lies: 3—5 statt 3—4.
„ 110 lies Fig. 5 statt 2.
„ 120 zu Fig. 3 und 4 am Ende lies: Gy*na*eceum statt Gymn.
„ 151 fehlt die Ueberschrift zu Taf. 45: „Deutsche und nordische Architektur."
„ 152 im Text zu Fig. 2—5 sind die in Parenthese eingeschlossenen Nummern den Ueberschriften entsprechend in: 3, 2, 1, 5, 4, umzuändern.
„ 153 Zeile 3 von unten lies: *W*arnheim statt Marnheim.
„ 162 Zeile 8 von unten lies: Saur*aki*os statt Staur*isk*.
„ 171 im Text zu Fig. 1 und 2 sind die in Parenthese befindlichen Nummern den Ueberschriften entsprechend in 1, 2, 1 umzuändern.
„ 204 Fig. 3 und 4 Z. 2 von unten lies: *Paulus* statt Petrus.
„ 232 Zeile 3 von unten: Filip*pino* statt Filippo.
„ 246 und 247 sind zu den Figuren 8 und 9 die entsprechenden Zahlen 8 und 9 auch im Text für 4 und 5 einzusetzen.
„ 252 Zeile 9 von oben lies: *B*accio statt Maccio.
„ 257 und 260 fehlen die Worte: „zu Mailand" an erster Stelle Z. 11 von oben nach „Grazie" und an zweiter Z. 7 von oben nach „maggiore)".
„ 324 Fig. 5 Zeile 1 lies: *Al*gardi statt Pigardi.
„ 379 Fig. 6 und 7, Ueberschrift lies: Vielle statt Vielle.

Vorwort zur zweiten Ausgabe.

In dem Augenblicke, da die „Denkmäler der Kunst“ in zweiter durchgesehener Ausgabe vor das Publikum treten, wird man einen Rückblick auf Entstehen, Fortgang und Vollendung dieses umfassenden Bilderwerkes nicht ungerechtfertigt finden. Als Bearbeiter dieser neuen Ausgabe erlaube ich mir daher in kurzen Zügen eine Geschichte desselben zu geben und den Antheil darzulegen, den die verschiedenen, an der Herausgabe betheiligten Kräfte dabei genommen haben.

Die erste Idee zu einem die gesammte Entwickelung der bildenden Künste in einer Reihe von bildlichen Darstellungen abspiegelnden Atlaswerke gab das im Jahre 1842 in demselben Verlage erschienene „Handbuch der Kunstgeschichte“ von **Fr. Kugler.** Wie der Verfasser desselben zum ersten Male in übersichtlicher Anordnung das weite Gebiet für die Betrachtung klar dargelegt hatte, trat ihm auch der Gedanke nahe, in einem umfassenden Kupferwerke die lebendige Anschauung der kunstgeschichtlichen Entwickelung vermittelt zu sehen. Bereitwillig ging die Verlagshandlung auf diesen Plan ein, und so ward im Laufe der Jahre ein Werk vollendet, das in engem Anschluss an die *Kugler*'sche Kunstgeschichte diese Disciplin in ihrer universellen Bedeutung auch bildnerisch zur Darstellung brachte.

Die erste Lieferung, von Hrn. Oberbaurath *Voit* in München unter Betheiligung des Hrn. Dr. *Merz* in Stuttgart bearbeitet,

erschien im Jahre 1845. Nachdem äussere Umstände den Fortgang des Werkes einige Zeit aufgehalten hatten, übernahm Herr Prof. *Guhl* in Berlin, in Gemeinschaft mit dem als Kupferstecher rühmlichst bekannten Hrn. *Caspar*, Mitglied und Bibliothekar der k. Akademie der Künste zu Berlin, die Leitung des Unternehmens. Die zweite, Ostern 1847 erschienene Lieferung war zum grössten Theil noch das Werk der ersten Herausgeber. Erst von der dritten (Tafel 17 ff.) beginnt die ausschliessliche Thätigkeit der neuen Redaktion, und zwar in der Weise, dass der wissenschaftliche Theil, d. h. die Auswahl der darzustellenden Gegenstände und die Abfassung des Textes dem Hrn. Prof. *Guhl*, die Leitung der künstlerischen Arbeiten dagegen dem Hrn. *Caspar* anheimfiel. Was diese Männer in ausdauernder Sorgfalt für das Werk gethan haben, liegt in drei Bänden dem Publikum vor und hat sich sowohl durch allgemeine Theilnahme der Gebildeten, wie durch Anerkennung in den competenten wissenschaftlichen Kreisen Bewährung und Geltung errungen.

Als nun im Jahre 1853 das Werk bei dem Punkte, von wo die heutige Kunst ihren unmittelbaren Ausgang genommen, seinen Abschluss gefunden hatte, trat das Bedürfniss, auch über die Kunst der Gegenwart eine ähnliche übersichtliche Darstellung zu gewinnen, immer fühlbarer hervor, indem es in weitesten Kreisen aus dem lebendig erwachten Interesse an den Schöpfungen der heutigen Kunst täglich neue Nahrung sog. Die Verlagshandlung fand sich daher veranlasst, den drei vollendeten Bänden einen vierten, vorzugsweise der Kunst der Gegenwart gewidmeten, hinzuzufügen und forderte den Unterzeichneten auf, an Stelle des Hrn. Prof. *Guhl* die Leitung des wissenschaftlichen Theiles zu übernehmen. Dies geschah, und es entstand unter der Mitwirkung des Hrn. *Caspar*, der wie bis dahin in treuer Sorgfalt der künstlerischen Arbeiten sich annahm, der vierte Band der „Denkmäler,“ die Kunst der Gegenwart sammt einigen Ergänzungen des Früheren enthaltend, der seit Kurzem seinen Abschluss erreicht hat.

Bei der nunmehr beginnenden neuen Ausgabe, deren Bearbeitung ich auf den Wunsch der Verlagshandlung übernommen

habe, wurde mehr auf äussere, praktische, die Brauchbarkeit des Werkes erhöhende, als auf innere Veränderungen Rücksicht genommen. Die Zahl und Anordnung der Tafeln bleibt im Wesentlichen dieselbe, wenige Abweichungen abgerechnet, die sich von selbst erklären, wie das Vorrücken der früher mit 11 A bezeichneten assyrischen Sculpturtafel, welche nunmehr zwischen die ägyptische und persische Kunst eingefügt wird. Die im vierten Bande enthaltenen Ergänzungstafeln werden an den betreffenden Orten, wohin sie im Entwickelungsgange gehören, eingeschoben. Als neue Zugaben sind nur drei Tafeln hervorzuheben: eine restaurirte Ansicht des Tempels zu Olympia, in malerisch ausgeführtem Stich; eine ebenso behandelte Ansicht der Façade des Kölner Doms, welche an die Stelle der bisherigen als Taf. 54 beigegebenen Seitenansicht tritt; sodann eine in Farbendruck ausgeführte Darstellung einer pompejanischen Wandbemalung.

Ausserdem hat die Verlagshandlung, in ihrem Streben, auch äusserlich das Werk seinem Inhalte entsprechend künstlerisch zu gestalten, ein von *J. Schnorr* in Stuttgart entworfenes und von *Fr. Wagner* gestochenes Titelblatt beigefügt, das in gothischer Umrahmung über dem Titel die allegorischen Gestalten der Künste zeigt. Unten sieht man den Beginn des christlichen Kunstlebens in den Zellen der Klöster und seine Blüthe unter der Gunst kunstsinniger Fürsten. Zu beiden Seiten sind die Spitzen der verschiedenen Entwickelungsstadien bildlich in einem Hauptwerke der Architektur und in den Portraits Raphael's und Dürer's, der Gipfelpunkte italienischer und deutscher Malerei, versinnlicht.

Dass sämmtliche Tafeln sorgfältig durchgesehen und corrigirt werden, damit nichts Mangelhaftes oder Irriges zurückbleibe, ist ein Hauptaugenmerk. Um indess die Brauchbarkeit der Tafeln zu erhöhen, ist unter die einzelnen Abbildungen der Name des Werkes und, wo dies anging, des Meisters in sauberer und deutlicher Schrift hinzugefügt worden, was bei der grossen Anzahl des auf eine Tafel Zusammengedrängten sich als zweckdienlich erweisen dürfte. Ebenso ist auch der Text, dessen neue Fassung vom Unterzeichneten ausgeht, in einem handlichen

Octavformat gedruckt worden, damit die Unbequemlichkeiten beim Aufschlagen und Vergleichen von Text und Tafeln vermieden werden. Beim Schreiben des Textes habe ich auf eine möglichst knappe, das zur Erläuterung Nothwendige mit Klarheit darlegende, alles Ueberflüssige streng abschneidende, gleichmässig durchgeführte Behandlung alle Aufmerksamkeit gerichtet.

So wünsche ich denn, dass sich die „Denkmäler der Kunst“ in dieser veränderten Form auch fernerhin in der Gunst des gebildeten Publikums mehr und mehr befestigen und die Erkenntniss der kunstgeschichtlichen Entwickelung, worauf die Fähigkeit reineren Genusses und tieferer Würdigung jedes einzelnen Kunstwerkes am sichersten ruht, immer weiter verbreiten mögen.

Berlin, 17. Januar 1857.

W. Lübke.

ERSTER ABSCHNITT.

Die Kunst auf ihren frühesten Entwickelungsstufen.

Zur Bezeichnung der Tafeln.

Der Atlas zerfällt in fünf Abschnitte, welche durch die Buchstaben **A, B, C, D, E** bezeichnet sind. Sie umfassen: **A** die Kunst auf ihren frühesten Entwickelungsstufen, **B** die Denkmäler der klassischen, **C** die Denkmäler der romantischen, **D** die Denkmäler der modernen Kunst, **E** die Kunstwerke der Gegenwart. Die im Text neben den römischen Ziffern eingeklammerten, auf den Tafeln oben links angebrachten arabischen Zahlen gehen in fortlaufender Reihe durch das ganze Werk. Ergänzungstafeln werden durch einen römischen Buchstaben hinter der Zahl bezeichnet.

Tafel I. (1.)

DENKMÄLER DES NORDEUROPÄISCHEN ALTERTHUMS.

Die ursprünglichste Kunstform ist das Denkmal. In seiner ersten Gestalt unterscheidet sich dasselbe kaum von den zufälligen Bildungen der Natur. Ein aufgeworfener Hügel, aufgeschichtete Steinmassen oder in Gruppen gestellte Einzelblöcke bezeichnen in primitiver Weise den erwachenden Kunsttrieb. Solche Denkmäler finden sich über alle Theile der Erde verbreitet, nirgends jedoch in solcher Anzahl und Bedeutsamkeit wie bei den keltischen, nordgermanischen und slavischen Völkern vor ihrer Berührung mit der römischen Kultur. Frankreich und England, Norddeutschland und Scandinavien besitzen die wichtigsten dieser Werke. Wir stellen im Folgenden die charakteristisch verschiedenen Arten derselben zusammen.

Fig. 1. **Monument von Carnac.** — Dieses umfangreichste unter den keltischen Denkmälern Frankreichs liegt in der Bretagne auf der Halbinsel Quiberon, Departement Morbihan, am Ufer des Meeres. In parallelen Reihen ist eine grosse Anzahl von Steinen (Menhir oder Peulvan bei den Kelten) — nach vielfachen Zerstörungen beläuft sich dieselbe noch jetzt auf etwa 1200 — aufgestellt, in roher, unbearbeiteter Form und kolossaler Grösse bis zu 22′, zum Theil verjüngt und auf dem dünneren Ende errichtet. An der einen Seite schliessen diese mächtigen Steingassen halbkreisförmig.

Fig. 2. **Monument von Locmariaker.** — Eine zweite Gattung der keltischen Denkmäler sind die Dolmen, pfeilerartig aufgerichtete Blöcke, welche eine gewaltige Steinplatte tragen. Die hier abgebildete sogenannte Table des marchands, ebenfalls in der Bretagne befindlich, hat eine Platte von 26′ Länge, 12′ Breite und 3′ Dicke. Die Form und Stel-

lung der Stützen ist unregelmässig. Aufrecht stehende Blöcke (Menhir's) umgeben das Denkmal.

FIG. 3 und 4. **Monument bei Saumur.** — Das hier dargestellte Denkmal gehört zu der in Frankreich als Feengrotten, in England als Kist-vaen (Steinkisten) bezeichneten Gattung keltischer Werke. Hier ist durch stützende und deckende Glieder bereits ein umschlossener Raum gebildet, der ohne Zweifel zu Kulthandlungen diente. Vierzig gewaltige Steinblöcke bilden die Wände der über 43′ langen, 8—12′ breiten Grotte, deren mächtige Felsplatten ausserdem im Innern noch durch einzelne Steinpfeiler gestützt werden.

FIG. 5. **Monument bei Poitiers.** — Seltsamer Art und kaum zu unterscheiden von den durch Naturereignisse bisweilen herbeigeführten abnormen Felsverbindungen sind die Pierres branlantes der Franzosen (Rockingstones, Rockestene), schwere Steinplatten, die durch kleinere unterstützende Steine in eine schräge, mit geringem Kraftaufwand zu bewegende Stellung gebracht sind. Auf den Anhöhen um Poitiers finden sich dergleichen auffallende Zusammensetzungen mehrfach von verschiedener Grösse, die Hauptblöcke 9—25′ lang und 6—8′ breit. — Fig. 1—5 aus A. de Labord Cambry: Monumens celtiques etc.

FIG. 6 und 7. **Monument bei Salisbury.** — Das merkwürdigste unter den erhaltenen keltischen Denkmälern, Stonehenge, von den Kelten Choir Gaur, d. h. der grosse Kreis genannt, liegt 9 englische Meilen von Salisbury auf freiem Felde. Unsere Abbildung gibt, nach einer idealen Restauration, unter Fig. 6 die perspectivische Ansicht, unter Fig. 7 den Grundriss des zum Theil zerstörten Heiligthums, von dem nur wenige Steine noch aufrecht stehen. Anlage, Anordnung und Behandlung der Steinblöcke deuten auf eine entwickeltere Epoche. Vier concentrische Steinkreise bildeten das eigenthümliche Bauwerk. Der äusserste Kreis, 108′ im Durchmesser, bestand aus einer regelmässigen pfeilerartigen Reihe von 30 mächtigen Steinen, welche bei 16′ Höhe, 3′ Dicke und 7′ Breite einen geschlossenen Ring von eingezapften Steinbalken trugen. Der folgende Kreis bestand ebenfalls aus 30 kaum halb so hohen (c. 7′ messenden) Steinen, welche in Gruppen von je dreien und zweien wechselten. Diese beiden Steinringe bildeten gleichsam die Umfassung des inneren Heiligthums, dessen Grundform durch die 12 kolossalen, 22′ hohen, paarweise durch einen Steinbalken verbundenen Pfeiler des dritten Kreises markirt wird. Der innerste Kreis umfasste sodann 18 zu dreien gruppirte kleinere Steine. Er umschloss auch einen einzelnen, wahrscheinlich als Altar dienenden Felsblock. — Aus J. G. Kaiser, Antiquitates selectae septentrionales et celticae.

FIG. 8 — 12. **Heidnische Gefässe.** — Die zahlreichen, in allen Theilen Deutschlands gefundenen Gräber der germanischen und wendischen Völkerschaften haben in ihren Geräthen und Gefässen interessante Zeugnisse einer entwickelten heidnischen Kultur und eines erwachenden Kunstsinnes geliefert. Man hat für diese Arbeiten je nach dem Material, aus welchem sie gefertigt sind, die Epochen der Steinzeit, Broncezeit und

Eisenzeit angenommen. Daneben finden sich thönerne Aschenkrüge und Urnen aus allen Epochen heidnischer Kultur, oft von überraschender Schönheit der Form und feinem Geschmack in den eingegrabenen Ornamenten. Fig. 8 u. 9 sind thönerne Graburnen, letztere in eleganter Form und mit einfachem Mäander verziert. Fig. 10—12 sind broncene Schalen, zum Theil mit reicheren Ornamenten.

Fig. 14 — 20. **Heidnische Geräthe.** — Wir geben eine Auswahl von Geräthen, wie sie oft in den heidnischen Gräbern gefunden werden. Das Trinkhorn Fig. 14 mit den reichen figürlichen Darstellungen gehört einer späteren Periode an, da es bereits den Einfluss antiker Kunst verräth. Fig. 15 ist ein metallener Armring, Fig. 16 eine broncene Streitaxt mit geschmackvollen Ornamenten, Fig. 17 ein eisernes Schwert, Fig. 18 ein Diadem von Bronce, dessen Kreuz vielleicht auf christliche Zeit deutet, Fig. 19 broncene Knöpfe und Fig. 20 eine Zange aus demselben Metall.

Fig. 13. 21—26. **Ornamente.** — Diese Auswahl von Verzierungen, welche unsere Tafel einrahmen, sind den Waffen, Geräthen und Gefässen der heidnisch-germanischen Epoche entnommen. Sie zeigen zum Theil jene einfach linearen Formenspiele, welche bei allen Völkern sich als naivste Aeusserungen des ornamentalen Triebes ergeben, wellenförmig (Fig. 21), kreisförmig (Fig. 22), spiralförmig, einfach und doppelt (Fig. 23 u. 24); zum Theil nehmen sie in phantastischen Verschlingungen (Fig. 13. 25 u. 26) Schlangen- und Drachengestalten auf. — Fig. 8 — 26 aus Klemm, Handbuch der germanischen Alterthumskunde.

Tafel II. (2.)

BAUWERKE VON SÜD-AMERIKA UND MEXIKO.

Eine zweite Stufe künstlerischer Entwicklung finden wir in den alten Denkmälern des südlichen und mittleren Amerika's, diejenige Form des Denkmals nämlich, welche sich entschiedener und mit individuellerem Gepräge der Natur und ihren Gestaltungen als freies Werk der Menschenhand gegenüber stellt. Obwohl auch diese Monumente keine hochalterthümliche Abstammung haben, da dieselben den Glanzzeiten der Incas in Peru und der Azteken-Herrschaft in Mexiko anzugehören scheinen, so weist die Stufe ihrer Ausbildung ihnen diese Stelle in der allgemeinen Entwickelung an.

Fig. 1 und 2. **Grabhügel bei Antiquera.** — Mit dieser einfachsten Denkmalform, die überall die primitivste Kultur begleitet, beginnen wir die Reihe der amerikanischen Bauwerke. Der Grabhügel liegt einige Meilen westlich von Antiquera in der Provinz Oaxaca. Bemerkenswerth ist der schmale, niedrige Gang, welcher, in der Mitte sich rechtwinklig brechend (vgl. den Grundriss Fig. 2), den Hügel durchschneidet. Wir finden nämlich hier eine Construktion, welche sich in den ältesten Denkmälern unter allen Zonen gleichmässig wiederholt: die Bildung der Decke

des Ganges durch sparrenartig gegen einander gelegte Steinblöcke, wie Fig. 1 zeigt.

FIG. 3. **Gräber bei Mitla.** — Ebenfalls in der Provinz Oaxaca liegend, hält auch dieses, aus vier stufenförmigen Pyramiden bestehende Werk an der einfachsten Denkmalform fest. Die Oberfläche der Stufen ist mit einer polirten Cementbekleidung versehen. In dem von den Pyramiden umschlossenen Hofe deuten Reste pyramidaler Mauern vielleicht ehemalige Altäre an. — Fig. 1—3 nach Lord Kingsborough, Antiquities of Mexico.

FIG. 4 und 5. **Portal zu Tiaguanaco.** — Merkwürdige Ueberreste alter Incas-Bauten sind zu Tiaguanaco bei La Paz, in der Nähe des Titicaca-Sees, erhalten. Unter ihnen zeichnen sich mehrere Portale aus, von denen wir das grössere mittheilen. In einer Breite von 13′ bei 10′ Höhe ist es aus einem einzigen Steinblock gearbeitet. Die klare Gliederung der Flächen, die Trennung der beiden Geschosse durch ein Gesimsband, wie es auch als krönender Abschluss des Ganzen dient, die regelmässige rechtwinklige Bildung der Thür und der Fensternischen, sowie deren Umfassung durch vertiefte Streifen, der Reliefschmuck, welcher den oberen Theil der Rückseite bedeckt, das Alles spricht für einen lebendigen künstlerischen Sinn.

FIG. 6. **Gebäude auf der Insel Titicaca.** — Dieses viereckige, für einen Incastempel geltende Gebäude ist durch die schrägen Seitenwände seiner Thüren auffallend. Die streifenartige Umfassung der letzteren zeigt Verwandtschaft mit dem eben besprochenen Portal. — Fig. 4—6 nach d'Orbigny, l'homme americain.

FIG. 7. **Teocalli von Tusapan.** — In Mexiko ging man bei der Anlage der Tempel von der primitivsten Form des Tumulus aus, wie ihn der Grabhügel von Antiquera (Fig. 1) zeigt, entwickelte denselben jedoch, indem man ihm eine feste, geometrisch bestimmte Form gab, zur Pyramide. Dieselbe gliedert sich in mehrere Stufen, hat eine geräumige obere Plattform, auf welcher der grosse Opferaltar des Götzen sammt einer oder mehreren Kapellen sich befinden. Breite Treppen führen hinauf. Mit diesem Hauptbau, dem Teocalli, verbinden sich Nebenbauten verschiedener Art für priesterliche Zwecke. Eine der einfacheren Tempelanlagen ist der hier abgebildete Tempel von Tusapan, 28 Meilen vom mexikanischen Golf gelegen. Seine Grundfläche misst 30′ im Quadrat. An der Nordseite führt eine steile Treppe zu dem kapellenartigen Oberbau, der nur 12′ lichte Weite hat. Seine Mauern sind 3 Fuss dick, aus rohen, mit Mörtel verputzten Kalksteinen aufgeführt. Sockel, Gesimse und Thüreinfassung sind dagegen von behauenen Steinen. Der mit Ornamenten bedeckte Fries und die schräg ausladende Form des Kranzgesimses sind bemerkenswerth.

FIG. 8. **Teocalli von Papantla.** — Mitten im Urwalde in der Provinz Vera Cruz gelegen, ist dieses Denkmal durch die Grossartigkeit und die klare Gliederung seiner Anlage hervorragend. Auf einer Basis von 120′ im Quadrat, nach den Himmelsgegenden orientirt, erhebt die Pyramide sich 85′ hoch in sechs Absätzen, die durch jenes schräge Gesimse von

einander getrennt werden. Unter demselben zieht sich ein breiter kasettenartig geschmückter Fries mit einem schmalen horizontalen Bande hin. Eine mächtige Doppeltreppe führt an der Westseite in steiler Steigung zu der Plattform, auf welcher die Reste der Kapelle bemerkbar sind. Der ganze Bau besteht aus Sandsteinquadern mit einem 3″ starken Mörtel-Verputz.

FIG. 9. **Teocalli von Xochicalco.** — Im Distrikt von Cuernavaca, 25 Meilen südlich von Mexiko gelegen, gehört dieser Bau zu den merkwürdigsten seiner Art. Er erhob sich auf einem terrassenartig gestalteten kegelförmigen Hügel und stieg in fünf Absätzen empor, von denen nur der untere und ein Theil des zweiten erhalten sind. Unsere Abbildung gibt daher eine Restauration, welche den phantastischen Eindruck des auf allen Flächen mit grotesken figürlichen Darstellungen, bemalten Reliefs bedeckten Gebäudes veranschaulicht. Auf der Nordseite führt die steile breite Treppe zu den drei Thüren, welche den Eingang in's Innere des Tempels vermitteln. Der ganze Bau, dessen Basis 4225 Quadratfuss umfasst, ist aus gewaltigen, bis zu 13′ langen, $4^1/_2$′ breiten, $2^1/_2$′ hohen Quadern eines blauen Porphyrs errichtet. Der terrassirte Hügel hat 400′ Höhe. Durch die Mitte der Pyramide geht eine Oeffnung senkrecht bis 100′ unter die Basis in den Berg hinunter zu einer aus dem Felsen ausgehauenen Grotte, welche einen Altar enthält. Zwei wagrechte Eingänge führen von der Nordostseite des Berges in diesen Raum. — Fig. 7 — 9 aus C. Nebel, Voyage pittoresque et archéologique etc.

FIG. 10. **Teocalli von Tehuantepec.** — Das Abweichende dieses eigenthümlichen Bauwerks besteht in der convexen Form des Unterbaues, der dreifachen Treppenanlage an der West-, Süd- und Nord-Seite und in der senkrechten Gestalt des oberen Theiles, in welchen die Treppen hineinschneiden. Die Mauern des letzteren sind durch drei horizontale Bänder gegliedert, zwischen welchen die gegenwärtig rings umherliegenden Marmorplatten mit Ornamenten eingefügt waren. Ein viereckiger Kapellenbau krönt die Plattform.

FIG. 11 und 12. **Kapellen zu Tehuantepec.** — Eine länglich rechtwinklige grössere Kapelle, durch eine Mauer in zwei gleich grosse Räume abgesondert, liegt in der Mitte von vier kleineren quadratischen, von denen der Grundriss Fig. 11 nur die zwei vorderen gibt. Die einfach klare Anlage, die Gliederung durch bandartige Gesimse und Sockel, und die durch sparrenartig aufgerichtete Steinbalken im Dreieck geschlossenen Eingänge sind beachtenswerth. Dach und Mauern zeigen Mörtelbewurf.

FIG. 13—15. **Palast von Palenque.** — Dies in der Provinz Chiapa gelegene Gebäude scheint nach seiner complicirten Anlage und Ausdehnung ein Palast gewesen zu sein. Es erhebt sich auf einem durch Gesimsbänder dreifach getheilten pyramidenförmigen Unterbau, an dessen Westseite eine breite Treppe (vgl. den Aufriss Fig. 14) emporführt. Der Unterbau misst 310′ Länge, 260′ Breite, 40′ Höhe; die auf ihm sich erhebenden Gebäude haben nur ein Geschoss, welches mit den abgeplatteten Dächern 25′ hoch ist. Um drei Höfe (vgl. den Grundriss Fig. 13) von verschiedener Ausdehnung gruppiren sich die Corridore, Hallen und Ge-

mächer. In den Haupthof gelangt man gleich rechts von dem äussersten der fünf grösseren Eingänge auf einer mit 11 Stufen hinabführenden Treppe. Das Bemerkenswertheste ist die Ueberdeckung der Räume, welche, wie der Durchschnitt zeigt, durch vorkragende Steine gebildet wird, und der stattliche, viereckige, in mehreren Stockwerken sich verjüngende Thurm. Gesimse von zwei schräg ausladenden Bändern, zwischen welchen sich Friese mit Bildwerken befanden, trennen die einzelnen Geschosse. Alles Mauerwerk hat innen und aussen einen glänzenden Stucküberzug mit phantastisch-baroken Bildwerken. Die steinernen, mit Cement verbundenen Fussböden sind ebenfalls mit polirtem Stuck bekleidet.

Fig. 16—18. **Gebäude zu Mitla.** — Um einen Hof von 123′ Länge stehen vier schmale, lange Gebäude auf stark vorspringendem Unterbau. Mächtige, breite Treppen von regelmässigen, gut gebrannten Steinen führen zu den dreifachen Eingängen, deren rechtwinklige Bedeckung ein granitner Sturz bildet. Das Hauptgebäude hat einen Saal, dessen Decke auf Porphyrsäulen von 15′ Höhe ruht (vgl. den Grundriss Fig. 16), durch einen Gang (*a*) kommt man in den Hof (*b*), der von vier schmalen langgestreckten Gemächern umgeben ist. Grotesk erscheint die Behandlung der Mauerflächen (vgl. den Aufriss Fig. 17). Abweichend von den übrigen mexikanischen Bauten bestehen dieselben aus schräg aufwärts vorspringenden Bändern — einer wunderlichen Art mexikanischer Rustica — die sich in regelmässigen Zwischenräumen im Zickzack verkröpfen. Die Vertiefungen zwischen den Bändern schmücken am ganzen Baue glänzende musivische Muster aus gebrannten Steinen, von deren Linienverschlingungen vier Beispiele unter Fig. 18 gegeben sind.

Fig. 19 und 20. **Grabkammer zu Mexico.** — Mit den unter Fig. 16 dargestellten Bauten sind mehrere unterirdische fürstliche Grabstätten verbunden, deren eine, mit kreuzförmigem Grundriss (vgl. Fig. 20), hier abgebildet ist. Aus dem von den vier Gebäuden (Fig. 16) umgebenen Hofe steigt man, wie der Durchschnitt Fig. 19 zeigt, in einen senkrechten Schacht (*a*), sodann mit mehreren Stufen aufwärts. Wo sich die vier Kreuzarme treffen, erhebt sich auf einem Steinblock eine runde Säule (*b*), welche die aus mächtigen Balken construirte flache Decke trägt. Die Mauerflächen sind mit rothen Mosaikmustern im Style des vorhergehend erwähnten Gebäudes geschmückt. — Fig. 10—20 aus Lord Kingsborough a. a. O.

Tafel III. (3.)

BILDWERKE VON OCEANIEN UND MEXIKO.

Fig. 1—3. **Idole von den Sandwichinseln.** — Für die primitivste Stufe bildnerischer Thätigkeit sind gewisse seltsam geformte Idole bezeichnend, welche man auf den Morai's — den heiligen Stätten — der Sandwichinseln gefunden hat. Sie geben die menschliche Gestalt wieder, jedoch in wunderlich-baroker Weise hat dieselbe statt des Kopfes einen ungeheueren Helm, wodurch ein halb unheimlicher, halb lächerlicher Eindruck

hervorgebracht wird. Die Gestalten haben 3—8′ Höhe und stehen auf Steinpfeilern. — Choris, Voyage autour du monde.

FIG. 4—7. **Altmexikanische Gefässe.** — Die mexikanische Bildnerei ist sowohl zur Verzierung der Gebäude und Geräthe, als auch in selbständiger Weise reichlich angewendet worden. Sowohl in Basalt und anderen Steinen, als in Metall und Thon wusste sie ihre Werke auszuführen. Wir geben zunächst mehrere Gefässe, sowohl der Form, als der charakteristischen Ornamente und bildlichen Darstellungen wegen. Fig. 4 ist ein Weihrauchgefäss von Thon aus Tlascala. Es steht auf 3 Füssen, hat kreuzförmige und dreieckige Rauchlöcher und darunter ein Ornamentband. Die drei anderen, einer Privatsammlung zu Paris angehörenden Gefässe sind besonders ihrer Reliefdarstellungen wegen beachtenswerth. Fig. 5 und 6 zeigen, wie bei unverkennbarem Sinn für Naturbeobachtung im Einzelnen die menschliche Gestalt in phantastischer Weise aufgefasst wird. Dagegen erkennen wir an Fig. 7 in der Thierbildnerei ein naives Naturgefühl, das sich mit einem gewissen Geschick ausspricht.

FIG. 8 und 9. **Ornamente aus Xochicalco.** — Vermuthlich zum Schmuck von Gebäuden, etwa in Kassetten, bestimmt, da die Rückseite der Steine roh und nur die Vorderseite reliefirte Verzierungen hat. — Fig. 4—9 nach Lord Kingsborough a. a. O.

FIG. 10. **Basreliefs von Tiaguanaco.** — Auf dem Taf. II. Fig. 5 abgebildeten Portal zu Tiaguanaco befinden sich Reliefs, welche den barok phantastischen Schematismus alt-amerikanischer Kunst charakteristisch bezeichnen. Die menschliche Gestalt und selbst die Gesichtsbildung erscheint in ein willkürlich lineares Spiel aufgelöst. *a* ist die Sonne, mit Strahlen um den Kopf, in jeder Hand ein Scepter. Auf sie schreiten in drei Reihen 58 Gestalten zu, und zwar in der oberen und unteren Reihe die unter *b* dargestellten fürstlichen Figuren, Kronen auf dem Haupt und ein Scepter in der Hand tragend. Die mittlere Reihe bilden die Gestalten *c*, gleich jener geflügelt, aber statt des menschlichen mit einem Condorkopf versehen. Die Figur *d* ist das Ornament des die Reihen trennenden Bandes, ein umstrahltes Menschengesicht. Merkwürdig ist das Spiel mit kleinen Vogelköpfen, welche an den Kronen, den Sceptern, Flügeln, ja an allen Theilen der Figuren reichlich verschwendet sind. — Nach d'Orbigny a. a. O.

FIG. 11—14. **Aztekische Idole.** — Das bizarr-phantastische Element verbindet sich hier wenigstens in der Kopfbildung mit naturgemässer Auffassung. Fig. 13 stellt die Blumengöttin dar. Besondere Sorgfalt ist auf den Kopfputz verwendet, der aus einer Stirnbinde mit herabhängenden Bändern und Federbüschen besteht. Um den Hals ist ein Tuch gelegt, wie es noch jetzt die Indianerinnen tragen. Fig. 14 ist der Sonnengott Tonatiu, ebenfalls in kauernder Stellung, auf dem Haupt ein Diadem von einer Form; wie es auch in germanischen Gräbern gefunden wird. Den Kopf umgeben Strahlen, den Hals ein Geschmeide.

FIG. 15. **Basaltner Opferstein.** — Es ist dies der Stein, auf welchem in dem grössten Tempel Mexiko's dem Kriegsgott Huitzilopoktli die Kriegsgefangenen geschlachtet wurden. Der Stein, dessen Oberfläche

unsere Abbildung darstellt, misst 9′ im Durchmesser bei 3′ Dicke. Seine Vorderfläche ist mit figürlichen Darstellungen bedeckt.

Fig. 16. **Mexikanischer Krieger mit einem Kriegsgefangenen.** — Eine der Reliefdarstellungen des eben erwähnten Opfersteines, welche 15 Häuptlinge verschiedener Stämme von einem mexikanischen Fürsten unterjocht zeigen. Der letztere hat seinen Gefangenen, welcher demüthig naht und dem Sieger als Zeichen der Unterwerfung eine Blume überreicht, am Kopfputze gefasst. Die groteske Uebertreibung in der Darstellung des letzteren, die wahrscheinlich auf Analogieen der Wirklichkeit beruht, ist für die mexikanischen Bildwerke durchweg bezeichnend. Die Darstellung beträgt $^1/_8$ der Originalgrösse.

Fig. 17. **Basreliefs von Xochicalco.** — Die auf Taf. II. unter Fig. 9 dargestellte Pyramide von Xochicalco ist mit Reliefs aus einem porösen, grobkörnigen Porphyr bedeckt. Sie zeigen in der Auffassung der Formen und der Bewegung mehr Natursinn als die übrigen Bildwerke. Merkwürdig ist, dass die Umrisslinien erhöht wie schmale Bänder ausgeschnitten sind. Der Kopfputz wiederum grotesk übertrieben. — Fig. 11—17 nach Nebel a. a. O.

Fig. 18. **Relief von Palenque.** — Kolossal, in Stuck ausgeführt an dem Taf. II. Fig. 13 dargestellten Palaste. Die stehende Figur scheint der auf wunderlich verziertem Throne sitzenden eine Botschaft zu überbringen. Der Kopfputz seltsam outrirt, die Körperformen dagegen und ihre Bewegung beweisen wieder, dass die mexikanische Bildnerei, wo es galt, Scenen des wirklichen Lebens darzustellen, nicht ohne eine gewisse Lebendigkeit des Natursinnes war, und nur in den Idolen und hieratischen Bildwerken in's Abstruse einer unglaublich barbarischen Phantastik sich verirrte.

Fig. 19. **Mexikanisches Gemälde.** — Die Malerei der Mexikaner beschränkt sich auf einfarbige Ausfüllung der Umrisse, wobei möglichst lebhafte, grelle Farben beliebt waren. Die hier aufgenommene Darstellung ist Facsimile eines im Borgianischen Museum des Collegiums der Propaganda zu Rom befindlichen Bildes. — Fig. 18 u. 19 nach Lord Kingsborough a. a. O.

Tafel IV. (4.)

AEGYPTISCHE UND NUBISCHE BAUTEN.

Fig. 1—3. **Grottentempel zu Ibsambul.** — Während die meisten und bedeutendsten der ägyptischen Tempel Freibauten sind, haben sich an einigen Orten Tempelanlagen vorgefunden, welche in dem natürlichen Felsen ausgehöhlt wurden. So bei Abu Simbel (Ibsambul) im unteren Nubien, wo die Enge des Thales wohl die Veranlassung war, dass Rhamses II. zur Zeit eines Höhepunktes ägyptischer Kunstentwickelung die hier dargestellten beiden Tempel ausführen liess. Fig. 1 gibt die Ansicht der ungeheuren Façaden, welche mit ihren Bildwerken aus dem Felsen gehauen sind. Vor dem grösseren (links) halten vier kolossale sitzende

Figuren, 65′ hoch, welche aufgerichtet die Höhe von 80′ erreichen würden, Wache. Der kleinere zeigt sechs minder gewaltige stehende Kolossalgestalten zwischen Wandpfeilern. Fig. 2 ist der Längendurchschnitt, Fig. 3 der Grundriss der kleineren Grotte. Sechs viereckige Pfeiler in zwei Reihen tragen die Felsdecke. Hieroglyphen bedecken die Pfeilerflächen, das Kapitäl bildet einen weiblichen Kolossalkopf mit einem tempelartigen Aufsatz. An den Wänden ringsum bemalte Reliefs auf blauem Grunde, Tributdarbringungen, Opfer und andere Scenen aus dem Leben des Herrschers darstellend. — J. C. Gau, Neuentdeckte Denkmäler von Nubien.

Fig. 4 und 5. **Pyramide des Cheops.** — Durchschnitt der Pyramide und der Grabkammern. Unter allen Denkmälern der Welt sind die frühesten Zeugnisse einer hochalterthümlichen Kultur die Pyramiden von Memphis. Die drei grössten liegen bei dem heutigen Dorfe Giseh. Sie wurden von den Königen der vierten Dynastie, welche man in den Anfang des dritten Jahrtausends vor Christo setzt, von Chefren, Cheops und Mykerinos (Schafra, Chufu und Menkeres bei den Aegyptern) als riesige Grabstätten ihrer Erbauer aufgeführt. Die grösste unter ihnen, hier im Durchschnitt dargestellt, mass ehemals 764′ quadratischer Grundfläche und erreichte eine Scheitelhöhe von 480′ 9″. Gegenwärtig beträgt die Grundfläche 746′ im Quadrat, die Höhe 450′ 9″. Ihr Kubikinhalt ist auf 89,028,000 Kubikfuss berechnet worden. Diese ungeheueren Bauwerke wurden indess, wie neuere Untersuchungen dargethan haben, nicht ursprünglich so umfassend angelegt, sondern zuerst in geringerer Grösse ausgeführt und dann durch mehrfache Ummantelung allmählich zu ihrer schliesslichen Riesengrösse gesteigert. Die Pyramiden wurden von unten auf in stufenförmigen Absätzen (gleich den mexikanischen) errichtet, sodann von oben anfangend die Lücken ausgefüllt, bis die ununterbrochene Neigung der Linie erreicht war, zugleich das Ganze mit Granitplatten verkleidet. Die hier abgebildete Pyramide des Cheops zeichnet sich ausser ihrer Grösse noch dadurch aus, dass sie drei Grabkammern enthält. Die erste, zu welcher der Gang *c d* hinabführt, liegt, im Felsen eingehauen, 102′ unter der Sohle der Pyramide. Der auf der 22sten Stufe hoch über dem Boden befindliche Eingang führt zu dem zuerst sich senkenden Gang *c*, der bei *d* sich theilt und mit dem einen Arme *e* aufwärts wendet. Von ihm zweigt sich ein horizontaler Gang *g* zur mittleren Kammer, von diesem der Gang *f* zur unteren ab. Alle diese Gänge sind ausserordentlich eng und niedrig, nirgends über 3′ 4″, manchmal jedoch nur bis zu 1½′ hoch. Zuletzt erweitert sich der Hauptgang zu einer grossen Galerie *h*, welche bei 5′ 2″ Breite 28′ hoch und mit kolossalen, fein gefugten Blöcken bekleidet ist, die oberwärts sparrenförmig gegen einander geneigt die Decke bilden. Von den Grabkammern (vgl. Fig. 5) wird die untere *b* der Königin, die obere *a* dem Könige zugeschrieben. Zur letzteren gelangt man aus der Galerie durch einen niedrigen Gang *l m n* von abwechselnder Höhe. Die Kammer ist 34′ hoch, 17′ lang, 19′ breit und ganz mit geschliffenen Granitplatten bekleidet. Zur Entlastung ihrer Decke finden sich bei *k* über derselben vorkragende Steinschichten an-

geordnet, innerhalb deren ein leerer Entlastungsraum von beträchtlicher Höhe entsteht. Die Grabkammer umschliesst Nichts als den Sarkophag des Königs von thebaischem Marmor. Die zweite Kammer, 17½' lang, 15' 10" breit, hat eine Decke von sparrenartig verbundenen Granitblöcken.

Fig. 6. **Pyramide von Saccara.** — Die Pyramidengruppe von Saccara scheint die jüngsten der memphitischen Pyramiden zu enthalten. Unter ihnen macht sich die hier mitgetheilte dadurch bemerklich, dass der Neigungswinkel der vier Flächen etwas unter der halben Höhe gebrochen ist.

Fig. 7 und 8. **Stufenpyramide.** — Diese ebenfalls zu Memphis befindliche Pyramide zeigt in ihren stufenförmigen Absätzen deutlich das der Vollendung vorhergehende Stadium des Baues und gibt dadurch Aufschluss über die Entstehungsweise dieser merkwürdigen Werke. Fig. 7 stellt sie von oben gesehen dar. — Fig. 4—8. Description de l'Egypte etc.

Fig. 9 und 10. **Pyramide von Meroë.** — Der Spätzeit ägyptischer Kunst gehören die Pyramiden Nubiens an, welche jene uralten riesenhaften Grabstätten nachahmen, ohne dabei eine gänzlich veränderte Gefühlsweise verleugnen zu können. Dieselbe gibt sich nicht bloss in den kleineren Massen, sondern auch in der weit schlankeren Anlage und der Hinzufügung eines Portalvorbaues zu erkennen. Auch das im oberen Theile der Vorderseite angebrachte Fenster ist eine lediglich decorative Zuthat. Die Pyramide ist an den Ecken abgekantet und aus 1' hohen, 2½' langen Quadern massiv ohne Gänge und Grabkammer ausgeführt. Nur der Vorbau umschliesst einen kapellenartigen Raum mit einem monolithen Altar, auf welchem ein Idol steht. — Cailliaud, Voyage à Méroé.

Fig. 11 und 12. **Tempel bei Medinet Habu.** — Unter den ungeheueren Ruinen der ehemals mächtigen Pharaonen-Residenz Theben, welche jetzt nach umliegenden Dörfern benannt werden, gehört dieser Tempel zu den einfacheren Anlagen dieser Art. Der Eingang führt in den Vorhof *a* (Fig. 12), dessen Decke durch zwei Rundsäulen gestützt wird; sodann gelangt man, einige Stufen emporsteigend, in einen zweiten Vorraum, den zwei Säulen und Pilaster von dem ersteren trennen. Von hier steigt man auf einer Seitentreppe zu einem Obergeschoss, welches sein Licht durch ein Fenster *d* erhält; gerade ausgehend kommt man dagegen durch drei Thüren in die heiligen Räume *c*. An der Façade (Fig. 11) begegnen uns einige charakteristische Merkmale des ägyptischen Freibaues: das schräge Ansteigen der Mauern, die Einfassung der Ecken durch einen Rundstab, der sich auch unter dem Gesimse fortzieht; endlich das aus einer mächtigen Kehle und Platte bestehende Krönungsgesimse mit der geflügelten Sonnenscheibe über der Mitte.

Fig. 13 und 14. **Tempel zu Elephantine.** — Dieser jetzt grösstentheils zerstörte kleine Tempel, der Spätzeit ägyptischer Kunst angehörend, hat die dort nur ausnahmsweise vorkommende Form eines von einer Reihe Pfeiler (oder Säulen) umschlossenen schmal rechteckigen Cellenraumes. Hier bilden Pfeiler den Peristyl, und nur an den beiden Schmalseiten stehen statt ihrer zwei Säulen von der unter Fig. 25 abgebildeten Gestalt. Die Pfeiler erheben sich auf hoher Brüstungsmauer, die gleich

den übrigen Umfassungswänden, in merkwürdiger Abweichung vom Styl der ägyptischen Bauwerke, senkrecht, nicht in schräger Neigung, aufsteigt. Zwischen den beiden Säulen fehlt die Brüstungsmauer, um den Eingang dort frei zu lassen. Das Kranzgesims zeigt die in Aegypten übliche Form.

Fig. 15—17. **Oestlicher Tempel auf Philä.** — An der reichen dekorativen Mannigfaltigkeit der Säulenkapitäle erkennt man leicht, dass auch dieses Heiligthum der Spätzeit ägyptischer Kunst zuzuschreiben ist. In der That gehören die Tempel der Insel Philä der Ptolemäerzeit an. In ihrer abweichenden Anlage scheint sich das Bestreben kund zu thun, die griechische Tempelform mit den Eigenthümlichkeiten der ägyptischen Bauweise zu verbinden. Der Grundriss (Fig. 17) beweist dies. Das länglich-rechtwinklige Gebäude wird auf drei Seiten von einem Säulenperistyl *c* umgeben. Nur an die Vorderseite legt sich ein besonderer von Mauern umschlossener Vorhof *a*, aus welchem man in die Zellen *b* gelangt. Die Ausschmückung des Gebäudes ist eine ungemein reiche. Sämmtliche Flächen der Mauern und der zwischen den Säulen befindlichen Brüstungen sind, wie Fig. 15 u. 16 zeigen, mit bildlichen Darstellungen, farbigen Reliefs bedeckt, die reihenweise über einander folgen. Auch von der Dekoration der die Flächen einfassenden Rundstäbe, sowie der Kranzgesimse, gibt dieser Tempel eine Anschauung. Die Säulenkapitäle tragen die der spätesten Zeit ägyptischer Kunst vorzugsweise eigene Form eines mannigfach verzierten Kelches, auf welchem vier Masken ruhen, die einen tempelartigen Aufsatz tragen, so dass die Verbindung zwischen Kapitäl und Architrav durch ein lebendiges Formenspiel bewirkt wird.

Fig. 18 und 19. **Westlicher Tempel auf Philä.** — Dieser kleine, ebenfalls späte Bau, nur aus einer ganz von Säulen umschlossenen Halle bestehend, scheint als Gehege eines der heiligen Thiere der Aegypter gedient zu haben. Zwischen den Säulen finden sich auch hier Brüstungsmauern; die Kapitäle haben die Kelchform mit verschiedenartiger Pflanzendekoration, dagegen ist der Aufsatz, der sie mit dem Architrav verbindet, ein einfaches viereckiges Pfeilerstück. Reliefs und Hieroglyphen bedecken sämmtliche Mauerflächen.

Fig. 20—22. **Gebäude bei Medinet Habu.** — Das einzige erhaltene Beispiel ägyptischer Privat-Architektur. Es gehört als Nebengebäude zu der grossartigen Denkmälergruppe von Theben und hat von den Franzosen den Namen „Pavillon“ erhalten. Seine ehemalige Bestimmung wird sowohl durch die Anlage, als durch die auf das Privatleben des Königs bezüglichen Darstellungen der inneren Räume angedeutet. Der Haupttheil ist quadratisch (vgl. Figur 21 und den unter Figur 22 gegebenen Durchschnitt nach der Linie *c d*), dreistöckig, mit Zimmern, deren Fenster zum Theil balkonartige Vorsprünge haben. Schmale Gänge *b*, einen Hofraum umschliessend, verbinden das Hauptgebäude mit zwei vorspringenden Flügeln *a*, welche mit schrägen Mauern sich pylonenartig erheben, während die übrigen Wände lothrecht sind. Statt des Kranzgesimses umgibt ein Zinnenkranz das flache Dach. Das Gebäude ist bis zur Linie *e f* verschüttet, das Untere daher Restauration.

Fig. 23 — 30. **Details ägyptischer Säulen.** — Die vorzugsweise den ägyptischen Styl bezeichnenden Säulenkapitäle lassen sich auf zwei Grundformen zurückführen: die geöffnete und die geschlossene Lotusblume. Die erstere zeigt Fig. 23, vom grossen Tempel zu Kûm Ombo, dem alten Ombos; über dem weitausladenden Kelchrande erhebt sich die Platte, auf welcher das Gebälk ruht. Die letztere Fig. 25 (mit dem Durchschnitt nach Linie *a b* in Fig. 24) mit einem aus mehreren Rundstäben — Pflanzenstengeln — zusammengesetzten Schafte, und Fig. 28 (mit dem Durchschnitt in Fig. 29) vom Palast zu Medînet Habu, mit einfach cylindrischem Schaft, der sich verjüngt und unten mit scharfer Einziehung auf der runden pfühlartigen Basis steht. Eine dritte, späte Form, das Maskenkapitäl, Fig. 26, vom östlichen Tempel auf Philä, ahmt eine Palme mit ihren Blättern nach und hat als Aufsatz vier Isis- oder Hathor-Gesichter, welche ein Tempelchen tragen. Fig. 27 gibt den Durchschnitt nach *a b*; die Kreislinien bezeichnen den Kapitälrand, die an den Ecken bei *c* ausgezackten Quadratlinien den Tempelaufsatz. Fig. 30 stellt einen Säulenschaft dar, der abweichend von der in Fig. 28 gezeichneten Form ohne Einziehung auf einer viereckigen Plinthe ruht. Sämmtliche Säulen sind mit Ornamenten und Hieroglyphen in bunten Farben bedeckt.

Fig. 31 — 33. **Aegyptische Gesimsformen.** — Die Hohlkehle, mit Ornamenten und Hieroglyphen bemalt, der Rundstab unter ihr, als Band charakterisirt, oben die einfache Platte, auf welcher manchmal noch ein Glied wie in Fig. 32 (Durchschnitt davon in Fig. 31), das sind die regelmässig wiederkehrenden Elemente des Gesimses, wie es die Mauern, Thüren und Brüstungen abschliesst. Fig. 32 gehört zum Tempel von Philä (Fig. 19). — Fig. 11 — 33. Description de l'Egypte.

Tafel V. (5.)

AEGYPTISCHE UND NUBISCHE BAUTEN.

Fig. 1 und 2. **Pylonen des Tempels zu Luxor.** — Der Tempel zu Luxor, eines der grossartigen Denkmäler Thebens, erhielt gleich vielen ägyptischen Denkmälern nachträgliche Vergrösserungen, indem Ramses der Grosse dem von Amenhotep III. erbauten Heiligthume einen gewaltigen, von Säulenhallen umgebenen Vorhof (vgl. Fig. 2) sammt Pylonenbau hinzufügte. Wie der Grundriss zeigt, wich er dabei von der Axenrichtung des Gebäudes ab, um dasselbe mit dem benachbarten Tempel von Karnak in Verbindung zu setzen. Den Eingang der grösseren Tempel bezeichnet bei den Aegyptern immer ein Pylonbau; d. h. zwei mit schrägen Wänden aufsteigende, thurmartige Bauten, welche das Portal (Fig. 1 u. 2 bei *e*) einschliessen. Dieselben zeigen die übliche Gesimsbildung, den Rundstab, die der Fläche aufgemeisselten bemalten Reliefs, Kriegsthaten des Erbauers, Tributdarbringungen u. s. w. darstellend. Vor dem Eingange erheben sich zwei Obelisken *a* und *b*, mit Hieroglyphen ganz bedeckt, der grössere 75½' hoch, der kleinere neuerdings nach Paris

entführt, wo er die Place de la concorde schmückt; ausserdem vier sitzende Kolossalstatuen des Pharaonen aus Granit.

Fig. 3 — 5. **Palast zu Kurna.** — Abweichend von den gewöhnlich rings von Mauern umschlossenen Tempeln hat dieses zur Gruppe von Theben gehörende, von König Seti I. zur Ehre des Ammon-Ra und „zur Wohnung der Jahre“ errichtete Gebäude an der Front eine offene Säulenhalle (vgl. Fig. 3), die auf drei Pforten führt. Durch diese gelangt man (vgl. den Grundriss Fig. 5) in drei getrennte Vorhallen, deren Decken auf Säulen ruhen und die mit verschiedenen Gemächern zusammen hangen. In der Tiefe des Gebäudes ist ein Pfeilersaal *d*, zu dessen beiden Seiten offene Höfe *c* liegen. Der Durchschnitt Fig. 4 ist in der Linie *ef* genommen.

Fig. 6—9. **Grabmal des Osymandyas bei Medinet Habu.** — In diesem grossartigen, zum Theil in Trümmern liegenden Gebäude hat man das von Diodor als Grabmal des Osymandyas bezeichnete Monument wiedererkannt. Den Inschriften nach ist es von Ramses II. dem Grossen errichtet worden. Es gehört zu den mächtigsten ägyptischen Werken und wird besonders wegen seiner edlen Verhältnisse gerühmt. Seine Anlage ist im Wesentlichen die allen grösseren Tempelbauten gemeinsame, dass man durch das, von Pylonen eingeschlossene Portal getreten, zuerst in einen von Säulenhallen umzogenen Vorhof kommt; auf diesen folgt ein Vorsaal, dessen Steindecke von Säulenreihen getragen wird; aus diesem gelangt man in kleinere, niedrigere Räume und endlich in die Cellen, wo das Bild des göttlich verehrten Pharaonen thront. Manchmal sind zwei Vorhöfe angeordnet, wie auch unsere Abbildung zeigt (Fig. 9 unter *b* und *g*), jeder mit einem Pylonenbau verbunden. Der erste Vorhof *b* hat nur an beiden Seiten eine Säulen- und eine Pfeilerreihe mit anlehnenden Statuen. (Vgl. den Längendurchschnitt Fig. 8 und den in der Linie *t u* genommenen Querschnitt Fig. 6). Vor dem zweiten Pylonenpaar sieht man zwei Granitstatuen *d* und *e*, erstere das Kolossalbild des Ramses, letztere eine kleinere weibliche Gestalt. Der zweite Vorhof *g* ist rings von Hallen umgeben, hat die Pfeiler mit den anlehnenden Statuen dagegen an den Querseiten (vgl. den in der Linie *v w* genommenen Querschnitt Fig. 7). Den Eingang *l* in den Säulensaal *m* bewachen zwei Statuen *i*, über welchen die Halle ein Oberlicht *k* hat. Der nun folgende Raum *m*, der keiner grösseren ägyptischen Tempelanlage fehlt, hat eine auf 60 in 10 Querreihen aufgestellten Säulen ruhende Steindecke. Die mittleren beiden Reihen, stärker und höher als die übrigen, tragen auch eine höher liegende Decke. Sein Licht empfängt der Saal durch vergitterte Oeffnungen, welche durch die Höhendifferenz der verschiedenen Theile entstehen. Sodann gelangt man in zwei kleinere Säulensäle *n*, von diesen in mehrere Reihen von Gemächern *o*, und endlich in die Cella *p*. mit dem Sarkophag *q*, über welchem ein Baldachin *r* aufgehängt war. Bemerkenswerth ist, dass die Gemächer immer niedriger und düsterer werden, je mehr man sich der Cella nähert. Die Wände sind mit Reliefdarstellungen der Heldenthaten und der Götterverehrung des grossen Ramses bedeckt. — **Fig. 1—9. Descr. de l'Egypte.**

Fig. 10 und 11. **Felsentempel von Girscheh.** — Auch dieser im unteren Nubien bei Girscheh (Gerf Hussên) liegende Bau verdankt seine Entstehung Ramses dem Grossen. Die Tempelanlage ist hier in den Felsen hinein gearbeitet, demnach fehlt der im Freien liegende Vorhof *d* mit seinem Pylonbau nicht. Er hat an der Vorderseite eine Säulenreihe, an beiden Langseiten Pfeiler mit anlehnenden Statuen (vgl. den in der Linie *a b* genommenen Längendurchschnitt Fig. 11). Von hier kommt man in die Grotte *f* mit eben solchen Pfeilern und Kolossalstatuen. In den Wandnischen ausserdem 24 kleinere Statuen. Daran schliesst sich eine kleinere Pfeilergrotte *g*, von welcher man zu den Seitengemächern *h* und den Cellen *i* gelangt. — F. C. Gau a. a. O.

Fig. 12 und 13. **Nische eines Sanctuariums.** — Der Durchschnitt (Fig. 13) zeigt die Anlage, der Aufriss (Fig. 12) die sorgfältige Ausschmückung dieser aus einem schönen schwarzen Granitblock gearbeiteten Nische.

Fig. 14 und 15. **Säulenbasis von Hermopolis magna.** — Von einer in Mittelägypten bei Aschmunein gelegenen zerstörten Tempelhalle aus der Spätzeit ägyptischer Kunst. Der Schaft besteht aus acht gebündelten Stengeln (vgl. den Durchschnitt Fig. 15), ist mit Bändern umzogen und ruht auf einem runden Pfühl.

Fig. 16 und 17. **Sockelverzierungen.** — Beide aus der Spätzeit, Fig. 16 von den Brüstungsmauern des westlichen Tempels auf Philä, (Fig. 18 u. 19 auf Tafel IV.), Fig. 17 vom grossen Tempel zu Dendera. Die Rundstäbe sind hier wie immer durch Bänder charakterisirt, die Flächen mit Ornamentsäumen versehen. — Fig. 12—17. Descr. de l'Egypte.

Tafel VI. (6.)

AEGYPTISCHE BILDENDE KUNST.

Fig. 1. **Statuen im Felsentempel zu Girscheh.** — Die Bildnerei der Aegypter hat im Zusammenhange mit der Architektur die reichhaltigste Anwendung und eine hohe Blüthe erfahren. Die äusseren und inneren Flächen der Gebäude sind mit Reliefs bedeckt, die Höfe, die Hallen und die Cellen mit Statuen oft in den kolossalsten Dimensionen geschmückt. Ein strenger Kanon regelte die Behandlung des menschlichen Körpers, doch findet sich innerhalb dieser Gränze ein Fortschreiten von schwereren zu schlankeren Verhältnissen oder auch manche lokale Abweichungen. Zu den letzteren gehören die ungewöhnlich plumpen Verhältnisse nubischer Sculpturen, wie z. B. der hier abgebildeten drei Statuen aus dem Felsentempel zu Girscheh (vgl. Taf. V. Fig. 11), der durch Ramses den Grossen errichtet wurde. — Gau a. a. O.

Fig. 2. **Weibliche Basaltfiguren von Theben.** — Diese in den Königsgräbern zu Theben gefundenen Statuen geben eine Anschauung von dem Streben nach individueller Charakteristik, nach Portraitwahrheit, welches bereits in der frühesten Zeit der ägyptischen Bildnerei hervortritt. Das

Material der Statuen ist meistens Granit oder wie hier Basalt, und in der Bearbeitung desselben haben die ägyptischen Künstler eine ausserordentliche Meisterschaft erlangt.

FIG. 3. **Broncefigur von Queneh.** — Auffassung und Behandlung dieser von vorn und im Profil in $^{1}/_{45}$ der Grösse des Originals abgebildeten Figur sprechen sie einer Frühepoche ägyptischer Kunst zu. Der Körper ist mit gutem Verständniss und lebendigem Natursinn behandelt und, ausser dem der Landestracht ureigenthümlichen künstlich zusammengelegten Schurze, völlig nackt. Die Kopfhaube mit den beiden über die Schultern nach vorn herabfallenden Enden bezeichnet einen Hochgestellten, vielleicht den König selbst.

FIG. 4. **Basrelief von einem Palast zu Theben.** — Die grösste Mannigfaltigkeit und Beweglichkeit erreicht die ägyptische Plastik in den zahlreichen flach reliefirten und bemalten Darstellungen, welche die Wände der Tempel, Gräber und Paläste schmücken. Sie geben einfach treue Schilderungen des öffentlichen und Privatlebens, der Schlachten und Siege, der Gottesverehrungen der Herrscher, der alltäglichen Beschäftigungen aller Art. An dem hier abgebildeten Krieger spricht die wohl verstandene körperliche Form und Bewegung erfreulich an, der Schild, der Panzer aus Thierfellen, der mit einer Binde befestigte Schurz, die schwarz und gelb gestreifte Haube und die Sandalen gehören zur nationalen Tracht.

FIG. 5. **Basrelief von El Kab.** — Auch dieses in der Grotte von El Kab befindliche Relief bekundet die schlicht natürliche Auffassungsweise der ägyptischen Reliefplastik, die besonders bei den Thierfiguren sich zu grosser Feinheit steigert. Zugleich wird an den beiden männlichen Gestalten eine conventionelle Schranke ersichtlich, welcher das ägyptische Relief niemals zu entgehen vermocht hat. Während nämlich die Figuren sammt den Köpfen im Profil aufgefasst sind, wird die Brust stets von vorn in ganzer Breite dargestellt, was bei aller sonstigen Freiheit der Bewegung den Gestalten etwas Befangenes gibt.

FIG. 6. **Basrelief von Theben.** — Die zuletzt gemachte Bemerkung findet hier eine besonders in's Auge fallende Bestätigung. Es ist wieder ein ägyptischer Soldat, der mit dem Schilde den Angriff eines Feindes parirt. Der grosse Rundschild ist gelb, das eiserne Band blau gefärbt; Panzer und Schurz von Thierfellen. Eigenthümlich ist der doppeltgehörnte Helm.

FIG. 7. **Gemälde aus einem Königsgrabe von Theben.** — Die Königsgräber bei Theben (Biban el Moluk), die Gräber der Könige, Prinzen, königlichen Beamten u. s. w. aus der 18. bis 20. Dynastie enthaltend, sind in verschwenderischer Pracht mit Wandmalereien geschmückt. Der Hauptsaal (goldene Saal) ist ganz auf gelbem Grunde mit Darstellungen, welche sich auf das Leben des Königs nach dem Tode beziehen, ausgestattet. Die hier abgebildete Figur in reicher, zierlich angeordneter Tracht, in der Linken das Scepter und in der Rechten das Henkelkreuz haltend, wird durch die Kopfbinde als ein vornehmer Würdenträger, durch

die am Kopf befestigte Feder wahrscheinlich als Richter bezeichnet. Besonders auffallend ist hier die von vorn dargestellte Brust.

Fig. 8. **Basrelief von Theben.** — Die in edlem, feinem Naturgefühl behandelte Jünglingsgestalt wird durch die herabhängende Kopfbinde und den Uräus an der Stirnseite der Haube (das schlangenförmige Symbol der Herrschergewalt) als fürstliche Person bezeichnet.

Fig. 9. **Basrelief von Theben; Kampfscene.** — Der ägyptische Krieger, durch geringeltes Haar, Schurz und Sandalen von den fremden Gegnern unterschieden, hat den Einen mit dem Speer niedergestreckt und ist im Begriff, dem Anderen, bereits verwundeten, den Todesstoss zu versetzen. Die Composition ist von grösster Lebendigkeit und Frische.

Fig. 10. **Relief von Damanhour.** — Die Göttin Isis; der zierliche Kopfputz und die nackten Theile sind in dem feinkörnigen Kalkstein vortrefflich ausgeführt.

Fig. 11. **Basrelief aus einem Königsgrabe zu Theben.** — Eine der wenigen phantastisch-symbolischen Bildungen der ägyptischen Kunst sind menschliche Flügelfiguren, wie die hier abgebildete, reich bemalte weibliche Gestalt, die den schrägen Thürausschnitt einer Grabgrotte zu Theben schmückt.

Fig. 12. **Broncene Amuletfigur einer Katze.** — Aus den Gräbern von Saccara, ein Muster von dem vortrefflichen Natursinn, mit welchem die ägyptischen Thierdarstellungen ausgeführt sind.

Fig. 13. **Basrelief von Theben.** — Die hintere Figur ähnlich der unter Fig. 11 dargestellten, die vordere als menschliche Gestalt mit einem Sperberkopf behandelt. Die Aegypter gaben meistens den Götterstatuen Thierköpfe.

Fig. 14. **Kolossaler Widdersphinx.** — Eine von den beiden unfern des östlichen Tempels zu Theben befindlichen Statuen, von vorn und im Profil abgebildet. Zwischen den Vordertatzen steht eine kleine menschliche Figur mit einem Hieroglyphenstreifen.

Fig. 15. **Vase mit Sphinxdeckel aus Theben.**

Fig. 16. **Löwenfigur aus Denderah.** — In gebrannter Erde ausgeführt.

Fig. 17. **Weibliche Amuletfigur.** — Ebenfalls von gebrannter Erde. Der Ring auf dem Rücken ist zum Durchziehen der Schnur.

Fig. 18 und 19. **Kinderkopf aus Saccarah.** — Von vorn und im Profil gesehen, von charakteristisch-individuellem Gepräge.

Fig. 20 und 21. **Vasen.** — Erstere in dunkelgrüner Farbe auf die Mauer des grossen Tempels von Philä gemalt, letztere aus einer Grotte zu Saccarah.

Fig. 22. **Käferpaste.** — Grün mit geflochtenen Ornamenten. — Fig. 2—22. Description de l'Egypte.

Tafel VI. A. (6. A.)

ASSYRISCHE BILDNEREI.

In den Euphratländern sind durch die Nachforschungen der Franzosen unter Botta und der Engländer unter Layard zahlreiche Zeugnisse einer alterthümlichen Kunstthätigkeit aufgedeckt worden, welche dem assyrischen Reiche von Ninive angehören. Am oberen Tigris, der Stadt Mosul gegenüber, hat man in einer weiten Reihe von Trümmerhügeln die Spuren jenes einst so mächtigen Ninive aufgefunden, dessen Umfang nach dem Berichte der Alten 12 Meilen mass. Die verschiedenen Hügelgruppen scheinen die hervorragendsten Paläste der ungeheueren Stadt zu bezeichnen, und zwar sind deutliche Anzeichen vorhanden, dass dieselben mehreren Epochen der assyrischen Geschichte angehören, da die älteren bis in die Zeit um das Jahr 1000 vor Chr. hinaufreichen, die jüngeren mehrere Jahrhunderte später entstanden sind. Die ältesten Denkmäler sind die des Hügels von Nimrud, des südlichsten der ganzen Gruppe. Auf der Nordwestecke desselben sind die Reste einer an der Basis 150′ breiten Stufenpyramide zum Vorschein gekommen, die man als das sogenannte Grab des Sardanapal oder des Ninus erkannt hat. Daneben die Trümmer eines grossen Nordwestpalastes. Ausserdem geringe Ueberbleibsel eines Centralpalastes, der im Alterthume bereits zerstört worden ist und seine Reliefs zu der Ausschmückung eines dritten, des jüngeren Südwestpalastes, hergegeben hat. Der nördlichste Hügel enthält den Palast von Khorsabad, der mittlere den von Kujjundschik, beide der jüngeren Epoche assyrischer Kunst angehörend.

Alle diese Bauten sind auf breiten und hohen Terrassen angelegt. Um einen oder mehrere Höfe ziehen sich Reihen von schmalen und langen Zimmern, Sälen und Corridoren hin. Das Material besteht aus Ziegeln, die an der Sonne getrocknet sind. Die Mauern haben die ausserordentliche Dicke von zwei, drei, selbst fünf Metern. Nur in ihren unteren Theilen erhalten, zeigen sie keinerlei Spur von architektonischer Gliederung. Vielmehr sind sie in ganzer Ausdehnung mit Reliefplatten von Alabaster bedeckt, welche bisweilen eine Höhe von 8—10′ erreichen und in Reihen über einander angebracht sind. Oberhalb derselben scheint ein Fries von glasirten, buntfarbigen Ziegeln den Abschluss der Wand gebildet zu haben. Spuren eines massiven Säulenbaues, einer steinernen Bedeckung haben sich nicht gefunden, und es erleidet keinen Zweifel, dass solche nicht vorhanden gewesen sind, dass vielmehr die Gemächer mit Holzdecken versehen waren. Auch von der Art, wie die Räume erleuchtet wurden, hat sich keine Andeutung auffinden lassen.

Der durch Botta entdeckte Palast zu Khorsabad, dessen hauptsächlich erhaltene Theile der beigefügte Holzschnitt darstellt, liegt auf einem terrassirten Hügel aus Backsteinen, umgeben von einer jetzt zerstörten Umfassungsmauer von etwa 1750 Meter Länge und 1645 Meter Breite. Die Mauern sind ausserordentlich dick und mit Reliefplatten von 3 Meter

Höhe bekleidet, welche wahrscheinlich durch Asphalt mit den Wänden verbunden waren. Ueber denselben scheinen die Mauern noch in der Höhe von etwa einem Meter mit glasirten und bemalten Ziegeln bekleidet gewesen zu sein, welche einen Fries bildeten. Auch die Reliefs sind durchweg bemalt gewesen, wie die zahlreichen Spuren von Farben, namentlich roth und blau verrathen. Die Gestalten treten in kräftiger Modellirung, in scharfer Ausprägung der Musculatur, aus der Fläche hervor. Sie sind gleich den ägyptischen, mit Ausnahme gewisser symbolischer Phantasiegebilde, von durchaus historischem Charakter, vergegenwärtigen Scenen aus dem Leben der Herrscher, Kriege und Jagden, Tributdarbringungen und Hofceremonien mannigfacher Art. Aber sie unterscheiden sich von den ägyptischen durch die Art des Reliefs, durch die Auffassung und Behandlung. Sie sind weniger stylvoll und streng, aber lebendiger und freier, obwohl gewisse Einzelheiten, wie Haare und Bart, conventionell behandelt sind.

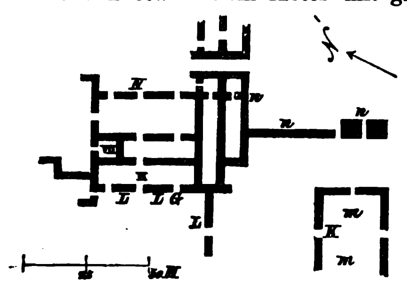


Fig. 1. **Geflügelte Menschengestalt. Khorsabad.** — An der auf unserem Grundriss mit *N* bezeichneten Façade befindet sich diese symbolische Gestalt, deren doppeltes Flügelpaar an die Cherubim der Bibel erinnert. Das Haupthaar ist gleich dem langen Barte zierlich gekräuselt, das Profil des Gesichtes zeigt den charakteristisch nationalen Typus, der Kopf wird von einer hohen, mit Hörnern besetzten Tiara — wie es scheint einem Abzeichen der Priester — bedeckt. Bekleidet ist die Gestalt mit einem kurzen, bis an die Knie reichenden, mit Franzen besetzten Rock und einem vorn ausgeschnittenen, langen, ähnlich verzierten Obergewande. Arme und Beine sind kräftig und muskulös, die Füsse mit Sandalen versehen. Die rechte Hand hält den in den assyrischen Bildwerken oft vorkommenden Pinienapfel, die Linke ein geflochtenes Körbchen. Ohrgehänge und reiche Spangen am Oberarm und am Handgelenke vollenden den Schmuck. — Le monument de Ninivé découvert et décrit par M. F. S. Botta, mesuré et dessiné par M. E. Flandin. Paris 1849. Tom. I. pl. 28.

Fig. 2 und 3. **Männliche Figuren mit Löwen.** — Die erstere dieser Gestalten, an der mit *N* bezeichneten Façade befindlich, hat ähnliche Bekleidung wie die eben besprochene; auch Haar und Bart sind in derselben conventionellen Weise behandelt, nur dass der Kopf unbedeckt ist. Die andere, an der Façade eines dem Palaste benachbarten Gebäudes befindlich, unterscheidet sich dadurch, dass das lange Obergewand und die Sandalen fehlen, und das Haupthaar in dicken einzelnen Locken gekräuselt ist. Beide sind zwischen zwei geflügelten Stieren (vgl. Fig. 7) angebracht, beide über lebensgross und in derselben Stellung und Action dargestellt. Wie die ägyptischen Reliefs zeigen sie Brust und Kopf von vorn, die Beine dagegen in der Profilansicht. Es ist von Interesse, sowohl das Uebereinstimmende wie das Abweichende in den beiden Ge-

stalten zu vergleichen. Beide halten im linken Arm einen Löwen, den sie fest gegen die Brust drücken, und der sich sehr lebhaft gegen diese Umschliessung sträubt; in der rechten Hand sehen wir ein gebogenes Instrument, dessen Griff mit einem Thierkopfe geziert ist, wahrscheinlich eine Waffe zur Bezwingung oder Bändigung des Löwen. Diese letzteren sind mit grosser Naturlebendigkeit dargestellt, und die verschiedene und doch im Wesentlichen übereinstimmende Art ihres Sträubens ist gut charakterisirt. — Botta a. a. O. pl. 41 u. 47.

Fig. 4. **Geflügelte Menschengestalt mit Vogelkopf.** — Dies Relief befindet sich an der Thüre *G* der Façade *L L*. Die hintere Figur hat in Tracht, Stellung und Ausdruck Aehnlichkeit mit Fig. 1, nur dass ihr die Sandalen fehlen und statt der Tiara ein Diadem den Kopf umgibt. In der linken Hand scheint sie Etwas getragen zu haben. Die vordere Gestalt ist bis auf den Kopf und das Obergewand in Bewegung und Haltung ebenfalls jener in Fig. 1 dargestellten ähnlich, selbst der Pinienapfel und das Körbchen sind ihr zugetheilt, sowie die Flügel. Nur dass diese bloss in einem Paar vorhanden sind, und dass die Stelle des Menschenhauptes ein mächtiger Adlerkopf einnimmt. Es ist dies eine der wenigen symbolischen Gestalten der assyrischen Kunst, bemerkenswerth durch das Gewichtige des Ausdruckes und das Geschick, mit welchem die Elemente thierischer und menschlicher Bildung verschmolzen sind.

Fig. 5. **Eunuchen, einen Sessel tragend.** — Ebenfalls zu Khorsabad, rechts von dem Portale *G* an der Façade *L*. Zwei mit langem, reich befranztem Gewande bekleidete bartlose Männer, wahrscheinlich Eunuchen, tragen, langsam einherschreitend, einen mit Sculpturen bedeckten Sessel, dessen Füsse in Pinienäpfeln enden, und dessen Rücklehne eine kleine männliche Figur zeigt. An diesem Bildwerke tritt recht deutlich das Fleischige, Fette der gedrungenen Gestalten hervor, welches die assyrischen Sculpturen so wesentlich von den schlanken, mehr scharf als rundlich gezeichneten Gestalten der ägyptischen Plastik unterscheidet. — Botta a. a. O. I. pl. 18.

Fig. 6. **König auf der Löwenjagd. Nimrud.** — Der König, kenntlich durch die Herrscherbinde, von welcher nach hinten ein Band lang herabhängt, steht auf einem zweirädrigen Wagen und zielt auf einen, vermuthlich auf der vorhergehenden Tafel abgebildeten Löwen, während ein bereits erlegter Löwe, von drei Pfeilen durchbohrt, vor Schmerz brüllend, zusammenbricht. Neben dem Könige steht der Wagenlenker. Bemerkenswerth ist die naive Art, wie die Sehne des Bogens da, wo sie den Kopf der Figur durchschneiden müsste, abgebrochen ist, um denselben in ganzer Integrität zu zeigen. Die Pferde sind reich gezäumt und geschirrt; am Wagen hängt der Köcher mit Pfeilen und Streitäxten. — Layard, the monuments of Niniveh. London 1849. Taf. 31.

Fig. 7. **Geflügelter Stier mit Menschenkopf. Khorsabad.** — Die Portalgewände zu Khorsabad sind mit kolossalen Thierfiguren geschmückt. Die hier abgebildete Figur eines geflügelten Stieres mit einem menschlichen Kopfe findet sich an dem Portale *K*. Das Thier ist schreitend dargestellt, mit aufrechtem, mächtigem Flügelpaar, dessen Federn streng

stylisirt sind. Der Kopf zeigt die ausdrucksvolle Physiognomie des assyrischen Stammes, Haar und Bart sind conventionell in Löckchen gekräuselt. Eigenthümlicher Weise hat das Haupt, das von einer hohen Tiara bedeckt wird, keine menschlichen, sondern Stierohren. Eine Wunderlichkeit besteht darin, dass die Stiere mit fünf Füssen versehen sind. Da man die Gestalten nämlich sowohl von der Seite, wie von vorne erblickt, so ist für die Vorderansicht dem vorderen Beine parallel ein fünftes Bein angebracht, dessen Linie man auf unserer Darstellung bemerkt. — Botta a. a O. pl. 45.

Fig. 8. **Thronender König. Nimrud.** — Der König sitzt in prächtigen Gewändern und der Herrschertiara mit herabhangenden Bändern auf verziertem Sessel, in der Rechten eine Schale haltend. Vor ihm steht ein Eunuch, in der einen Hand einen Fächer, in der anderen, wie es scheint, den Untersatz der Schale haltend. Hinter ihm zwei andere Eunuchen mit Bogen und Köcher, der vordere ausserdem noch mit Fächer oder Fliegenwedel. Auf beiden Seiten schliesst je eine bärtige Gestalt, ganz wie die in Fig. 1 dargestellte (nur die Flügel sind aus Mangel an Raum weggelassen), die Gruppe ab.

Fig. 9. **Belagerung einer Festung. Khorsabad.** — In dem schmalen länglichen Saale II. (er ist 35½ Meter lang und 9 Meter breit) sind die Wände durch zwei Reihen von Relieftafeln geschmückt, zwischen welchen ein Fries mit Keilschriften sich hinzieht. Die obere Reihe stellt ein Gastmahl, die untere Kriegsscenen dar. Unsere Abbildung gibt einen Theil der letzteren, die Belagerung einer Festung durch Assyrier. Letztere unterscheiden sich durch ihre runden Schilde und gebogenen Helmbüsche von den Belagerten, welche viereckige Schilde führen und auf dem Rücken Thierfelle haben. Die Festung scheint bereits der Uebergabe nahe zu sein, da die Vertheidiger mit lebhaften Gebärden die Sieger um Gnade bitten. Merkwürdig sind die grossen Hirschgeweihe, welche die oberen Zinnen krönen, vermuthlich ein charakteristisches Symbol des belagerten Volkes; merkwürdig auch die rundbogigen Portale, welche zu beweisen scheinen, dass die Assyrer die Bogenwölbung bereits gekannt haben. — Botta a. a. O. pl. 68.

Fig. 10. **Kampf und Gastmahl. Khorsabad.** — Eine ganze Tafel aus dem Saale II. Die untere Abtheilung zeigt den König auf seinem Kriegswagen, im Begriff einen Pfeil abzuschiessen. Sein Wagenlenker und ein anderer Begleiter schützen ihn auf beiden Seiten mit ihren Schilden. Ein Feind stürzt eben unter die Hufe der Pferde, zwei andere, anscheinend verwundete, folgen dem Wagen. Ihre Tracht ist durchaus die der Belagerten in Fig. 9; es handelt sich also um die Darstellung eines bestimmten Feldzuges. Auf dem Boden liegen mehrere kleinere Figuren wie todt hingestreckt. — Die obere Abtheilung enthält ein Bruchstück vom Gastmahle. Zwei bewaffnete Diener stehen, mit Trinkgeschirren in den Händen, einander gegenüber. Dann folgt ein Eunuch, der wahrscheinlich den Fliegenwedel hielt, sodann zwei Paare auf Sesseln sitzender Gäste, die Becher in der Hand erhebend. — Botta a. a. O. pl. 65.

Fig. 11. **Flussübergang. Nimrud.** — Der König sammt zwei kriege-

rischen Begleitern setzt in einem Fahrzeuge, das von zwei Männern gezogen wird und mit Ruderern bemannt und einem grossen Steuerruder versehen ist, über einen Fluss. Auch der Wagen des Königs ist in das Boot aufgenommen. Die Pferde dagegen schwimmen, von ihrem Geschirr befreit und mit Stricken am Hintertheile des Bootes festgebunden, hintendrein. Daneben ist auch ein Mann dargestellt, der mit Hülfe einer Schwimmblase das Ufer schwimmend zu erreichen sucht. — Layard a. a. O. Taf. 15.

FIG. 12. **Vogeljagd und Scheibenschiessen. Khorsabad.** — In dem Saale VII. besteht die Ausschmückung der Wände ebenfalls aus zwei Reihen von Reliefplatten, die obere ein Gastmahl, die untere Jagdscenen darstellend. Bäume, von naiver Bildung, auf welchen Vögel sitzen, deuten den Wald an. Ein Vogel stürzt, von einem Pfeile getroffen, herab. Während rings andere Vögel umher fliegen oder auf den Bäumen sitzen, vergnügt sich ein junger Mann damit, nach einer aufgestellten Scheibe zu schiessen. Hinter ihm ein bärtiger Diener, ein aufgezäumtes Ross nachführend und in der Rechten einen erlegten Hasen tragend. Der Bewaffnete, welcher hinter dem Pferde abgewendet nach entgegengesetzter Richtung schreitet, scheint zur benachbarten Gruppe zu gehören. — Botta a. a. O. II. pl. 111.

Tafel VII. (7.)

PERSISCHE ARCHITEKTUR.

FIG. 1. **Grabmal des Cyrus bei Murghab.** — Unter den Resten des von Cyrus zum Andenken seines Sieges über die Meder erbauten Königssitzes zu Pasargadae, in der Gegend des heutigen Murghab, findet sich ein Denkmal von bemerkenswerther Form, den Muselmännern als Grab der Mutter Salomons (Medsched-i-mader-i-Soleiman) heilig, in Wahrheit jedoch ohne Zweifel das von Strabo und Arrian genau beschriebene Grabmal des Cyrus. Es nimmt die alterthümliche Form der Stufenpyramide auf, bildet jedoch seinen oberen Theil als rechteckiges mit einem Giebel bedecktes kleines Haus. Das Ganze ist aus überaus mächtigen weissen Marmorquadern aufgeführt. Der Unterbau besteht aus sechs Stufen, die unterste misst 40′ Breite bei 44′ Länge. Die Höhe der Stufen ist verschieden und zwar in einem nach oben abnehmenden Verhältniss; die unterste hat 5½′, die beiden folgenden je 3½′ ungefähr, die drei obersten jede beinah 2′ Höhe. Das Giebelhaus, aus vier Schichten gewaltiger Marmorquadern sorgfältig gefugt, misst aussen 17′ Breite bei 20′ Länge. In der nordwestlichen Seite liegt ein viereckiger Eingang von 4′ Höhe. Das Grabgemach ist im Innern 8′ hoch, 7′ breit und 10′ lang. Alexander fand bei seinem Eroberungszuge noch die prachtvolle Ausstattung darin: einen goldenen Sarkophag, einen Tisch mit Trinkbechern, ein goldenes Ruhebett, kostbare Teppiche und anderen Schmuck. Der Garten, welcher nach den Berichten der Alten das Grabmal umgab, ist zerstört; dagegen haben sich von einer Säulenhalle, welche dasselbe

einschloss, -Reste erhalten, zum Theil aufrecht stehend, zum Theil in Trümmern liegend.

FIG. 2 und 3. **Felsengräber bei Persepolis.** — In der Ebene Merdasht in der Nähe des ehemaligen Persepolis finden sich in dem gegen 900′ hohen, steil abfallenden, aus einem weissen Marmor bestehenden Felsgebirge Gräber persischer Herrscher aus der Dynastie der Achämeniden, wegen der an der Felsoberfläche ausgemeisselten Sculpturen, vom Volksmunde Naksch-i-Rustam (Bilder des Rustam) genannt. Wir haben es hier nur mit den oberen Bildwerken zu thun, denn die unteren gehören der Zeit der Sassaniden an. Von dem Gesammteindruck der Anlage gibt Fig. 2 eine Anschauung. Die merkwürdigen in den Felsen gemeisselten Darstellungen (vgl. Fig. 3) ahmen architektonische Façaden nach und sind daher als wichtige Fingerzeige über die Gestaltung des persischen Baustyles anzusehen. Ein Scheinportikus von 4 Säulen, etwa 50′ in der Breite, bildet das untere Geschoss. In der Mitte sieht man eine Thür mit einer an das ägyptische Kranzgesims erinnernden Bekrönung. Die Thür ist indess ebenfalls nur zum Schein vorhanden, denn der wirkliche Eingang zu den Gräbern ist an unzugänglichen Stellen der Felsen versteckt angebracht. Das Säulenkapitäl besteht aus zwei Einhorngestalten, zwischen deren Leibern ein wie die Vorderansicht von Querbalken erscheinendes Glied dargestellt ist. Darauf ruht ein nach Art des griechisch-ionischen Styles dreigetheilter Architrav mit Zahnschnittbekrönung. Auf diesem architektonischen Gerüst erhebt sich die Reliefdarstellung eines seltsamen thron- oder altarartigen Aufsatzes, dessen Fläche in zwei Reihen mit kleinen männlichen Figuren, die das Gesims zu tragen scheinen, bedeckt ist. Auf den Ecken erheben sich wunderliche Gestalten aufgerichteter Einhörner, deren Leib eine Umgürtung von baulichen Gliedern zeigt. Auf diesem Gerüst sieht man den König in feierlichem Anzuge, den Bogen in der Linken haltend, vor dem Feueraltar anbetend. Zwischen dem Altar und dem Könige schwebt des Letzteren Schutzgeist, der Feroher. Kleinere figürliche Sculpturen von Einzelgestalten sind auf beiden Seiten angebracht.

FIG. 4—15. **Palast von Persepolis.** — Die unter dem Namen Tschihil-Minar (die vierzig Säulen) oder Takht-i-Dschemschid (der Thron Dschemschids) bei den gegenwärtigen Landesbewohnern bekannten Ruinen des alten Reichspalastes von Persepolis, in welchen Alexander die Brandfackel schleuderte, bilden selbst in den spärlichen Ueberresten das grossartigste und prachtvollste Denkmal persischer Architektur. Es stammt aus den Zeiten des Darius und Xerxes, aus der Glanzepoche des Reiches. Der Palast erhob sich auf einem natürlichen, nach Osten ansteigenden Felsplateau von unregelmässiger Gestalt, dessen Ausdehnung von Nord nach Süd 1425′ in der Länge bei 926′ Breite des Nordendes und 802′ des Südendes misst (vgl. den Grundriss Fig. 4, welcher die westliche, höchst gelegene Terrasse darstellt). Der ganze Bau ist aus einem grauen Marmor vortrefflich aufgeführt. An der Westseite führt eine prachtvolle Doppeltreppe auf die Plattform. Die Breite jeder der 55 Stufen beträgt 22′, die Höhe 3½″. Die Marmorblöcke sind gigantisch, so dass oft

10—15 Stufen aus einem Stück gehauen sind. Von dem ersten Absatz *a* wendet sich die Treppe wieder in zwei Armen von je 48 Stufen weiter hinauf. Auf der Plattform angelangt, deren Boden mit polirten Marmorplatten bedeckt ist, kommt man zu einem in der mittleren Axe der Treppen liegenden Portalbau *b*, dessen beide Pfeiler, 13′ weit von einander abstehend, mit gewaltigen Reliefbildern kolossaler Stiere (dargestellt auf Taf. VIII. Fig. 1) an der Vorderseite geschmückt sind. Auf diese folgen vier Säulen *c*, und jenseits derselben wieder ein Pfeilerpaar *d* mit den auf Taf. VIII. Fig. 2 abgebildeten phantastischen Flügelstieren mit Menschenköpfen. Fig. 15 gibt eine Basis der 22′ von einander entfernten Säulen. Hat man diesen gewaltigen Portalbau hinter sich, so wendet man sich rechts, um zur zweiten, 162′ zurückliegenden Doppeltreppe zu gelangen, welche zwei vordere Aufgänge *e* und zwei hintere *f* hat. Die vordere Treppe ist 212′ lang und hat 30 Stufen von 3½″ Höhe, 14″ Tiefe und 16′ Breite. An den Treppenwangen (vgl. Fig. 5) sind Reliefs dargestellt, und zwar an jeder zuerst der Kampf des Löwen mit dem Einhorn, ohne Zweifel von symbolischer Bedeutung; darauf an der vorderen Treppe Wachen mit Schild und Lanze, an der hinteren in drei Reihen Darstellungen von Prozessionen mit Tributdarbringungen. Zwischen diesen und dem ersteren Bildwerk sind Keilinschriften angebracht. Endlich hat man die obere Plattform erreicht, auf welcher der Hauptbau steht. Diese Plattform, 350′ von N. nach S., 380′ von O. nach W., ist mit Mauertrümmern, Säulen- und Sculpturfragmenten übersät. Den mittleren Theil der Bauanlage bildet eine quadratische Halle *h* von 6 mal 6 Säulen, von denen nur noch fünf erhalten sind. Sie haben 55′, die Schäfte allein 35′ Höhe. Ihre Kapitäle (vergl. Fig. 6) zeigen eine Bildung von seltsam barocker Form: der untere Theil ist glockenförmig ausgebaucht, darüber erhebt sich ein kelchartiges Glied mit Perlschnüren besetzt, welche unter Fig. 11 in grösserem Maassstabe dargestellt sind. Den oberen Theil bilden zwei aufrecht stehende Voluten, welche noch ein leider zerstörtes Glied trugen. Die Säulenschäfte sind kannelirt. Auf drei Seiten ist dieser mittlere Bau von Säulenhallen *g*, je zu zwölf Säulen in zwei Reihen, auf 60′ Abstand eingeschlossen. Diese Säulen sind 60′ hoch, wovon auf die Schäfte allein 44′ kommen. Letztere haben eine Verjüngung nach oben und 52 tiefe Kanneluren bei 16′ Umfang. Ihre Basis (Fig. 13) besteht aus einem schmalen Stab, einem runden Pfühl, einem glockenförmigen, mit Lotosblättern geschmückten Gliede und einer Platte. In verwandter Art gestalten sich die Säulenbasen der mittleren Halle (Fig. 12) und des Portals *c* (Fig. 15). Als Kapitäl haben sie jene Doppelstiere (Fig. 7), welche wir oben schon an den Gräberfaçaden kennen lernten. Dagegen entsprechen die Kapitäle der Portalsäulen (Fig. 8) denen der Mittelhalle, nur dass sie gedoppelte Voluten besitzen. Ihren Grundriss gibt Fig. 9, eine Verzierung des Volutenauges Fig. 10. Vermuthlich hatten indess die Volutenkapitäle noch die Stieraufsätze, die nur jetzt zerstört sind, wie denn überhaupt von den Säulen nur noch neun aufrecht stehen. Da sich keinerlei Spuren von Gebälk gefunden haben, so ist anzunehmen, dass der Oberbau aus Holz bestand, was durch

die weiten Abstände der Säulen (16′ im Hauptbau, 22′ am Portal) Bestätigung erhält. Ueber der Terrasse des Tschihil-Minar erheben sich noch zwei kleinere Terrassen mit Architekturtrümmern. So wenig von diesen ausgedehnten Prachtanlagen erhalten ist, so genügt es doch, um eine Vorstellung von der Grossartigkeit, dem imposanten Eindruck des Ganzen zu geben. Ohne Zweifel war es ein Reichspalast, in welchem die mächtigen Perserkönige feierliche Staatshandlungen begingen, Tribute und Gesandtschaften empfingen und den unterjochten Völkern sich im Glanze orientalischer Herrschermacht zeigten. Darauf deutet die Anlage, deuten noch bestimmter die bildlichen Darstellungen.

FIG. 16. **Wandnische zu Persepolis.** — Derartige Nischen finden sich wiederholt, zum Theil in Reihen neben einander am Aeusseren und Inneren der Gebäude. Interessant ist das auch bei den Grabthüren (Fig. 3) beobachtete Kranzgesimse. Den Hauptheil bildet eine hohe, mit drei aufrecht stehenden Blattreihen besetzte Hohlkehle, deren Abschluss eine Platte, und deren Verbindung mit der Wandfläche eine Perlenschnur ist.

FIG. 17 und 18. **Persischer Feueraltar.** — Das heilige Feuer wurde bei den Persern in besonders dafür errichteten kleinen viereckigen Bauwerken bewahrt, wie sie sich in der Nähe der Felsengräber finden. Der vielleicht stufenförmige Unterbau ist ganz verschüttet. Der Eingang ist 11′ über dem Boden, 5′ breit bei 6′ Höhe und führt in ein 12′ im Quadrat messendes, 16′ hohes, von zwei Marmorplatten bedecktes Gemach. Bemerkenswerth ist das Thürgesims mit seinen akroterienartigen Ecken. Jeder Quaderstein hat eine oder zwei Posen zum Versetzen, die bei ihrer Regelmässigkeit zugleich für die dekorative Wirkung bestimmt zu sein scheinen. Pilaster verstärken die Ecken des quadratischen Baues; ein Gesimse von einer breiten und schmalen Platte bekrönt ihn. Unter demselben ist ein zahnschnittartiger Fries, der nur an den Pilastern wegfällt. Den Grundriss gibt Fig. 18.

FIG. 19. **Gesimsprofil.** — Durchschnitt des an Fig. 16 befindlichen und an allen persischen Bauten wiederkehrenden Kranzgesimses.

FIG. 20. **Mauercassette.** — Diese Verzierung findet sich auf den übrigen drei Seiten des unter Fig. 17 dargestellten Feueraltars, in zwei Reihen wiederholt. — Sämmtliche Abbildungen aus Ker Porter's *Travels in Georgia, Persia* etc.

Tafel VIII. (8.)

PERSISCHE SCULPTUR.

FIG. 1. **Stier am Portalpfeiler zu Persepolis.** — Es ist das auf Taf. VII. Fig. 4 unter *b* angedeutete Pfeilerpaar, welches die Reliefﬁgur eines kolossalen schreitenden Stieres trägt. Die Formen sind mit Verständniss wiedergegeben, die Musculatur erscheint kräftig und lebensvoll. Bemerkenswerth ist, dass die Vordertheile Brust, Hals und Kopf sich frei von der Mauer lösend weit vortreten. Ein conventionelles Element macht sich in der Behandlung der Haare am Halse, Rücken, den Lenden und

dem Schwanzbüschel geltend. Um den Hals trägt das Thier ein mit Rosetten geziertes Band, von welchem auf der Brust ein Schmuck herabhängt. In den Mauervertiefungen am oberen Theil des Portals sind Keilschriften angebracht.

FIG. 2. **Geflügelter Stier am Portalpfeiler zu Persepolis.** — Das innere, am angeführten Orte unter *d* gezeichnete Pfeilerpaar hat in ähnlicher Anordnung andere Thiere von phantastisch-symbolischem Gepräge. Der Körper ist der eines Stieres, genau so behandelt wie der unter Fig. 1 dargestellte, aber aus der Schulter wächst ein mächtig geschwungener Flügel hervor, und statt des Stierkopfes trägt das seltsame Thier ein Menschenhaupt mit einer Krone, an welcher zwei gewundene Hörner, wie sie sich auf assyrischen Sculpturen finden.

FIG. 3. **Kampf zwischen Löwe und Einhorn.** — An der Treppenwange des Palastes zu Persepolis (vgl. Taf. VII. Fig. 5). Der Darstellung liegt offenbar eine symbolische Bedeutung zu Grunde, wahrscheinlich die Gewalt des Herrschers, welche feindliche Elemente bezwingt. In gewissen Details, den Haaren der Mähne, des Nackens und des Schweifes stylistisch-conventionell, ist die Auffassung der Gestalten voll natürlichen Lebens, besonders Bewegung und Ausdruck mit Geschick ausgesprochen, auch die Composition für die Raumausfüllung gut berechnet.

FIG. 4. **Leibwächter des Königs.** — Diese Gestalten sind ebenfalls an der Treppenwange des Palastes von Persepolis als Reliefs angebracht. Die nationale Charakteristik der Köpfe ist lebendig wiedergegeben, Haupt- und Barthaar in vielen Ringeln mit zierlicher Sorgfalt gekräuselt. Die Profilstellung ist vollkommen durchgeführt, hierin also ein Fortschritt gegen die ägyptischen Sculpturen erreicht. Uebrigens ist die Behandlung der menschlichen Gestalten weichlich, ohne Energie, und beweist am klarsten, dass wir es hier wie in der Architektur mit Werken einer ausartenden, überfeinerten Epoche zu thun haben. Die symbolischen Typen, die Flügelstiere mit Menschenhäuptern, die Behandlung der Reliefs, kurz Alles spricht dafür, dass die persische Sculptur die späte Tochter der assyrischen war.

FIG. 5—7. **Prozessionsgruppen zu Persepolis.** — Die drei hier dargestellten Gruppen gehören zu den in drei Reihen den grössten Theil der Treppenwangen des Palastes bedeckenden Reliefs. Sie schildern die feierliche Darbringung des Jahrestributs von den verschiedenen unterworfenen Völkern. Es sind jedesmal sechs Männer, geführt von einem in der Kleidung ausgezeichneten Sprecher. Dieser hält in der Rechten einen Stab und fasst mit der Linken die Hand des Zunächstfolgenden. Die Anordnung der Gruppen verräth Leichtigkeit und künstlerische Gewandtheit, die verschiedenen Völkerstämme sind in Wuchs, Haltung, Haartracht und Kleidung deutlich charakterisirt. Der erste Zug bringt Schaalen, Thierfelle, Tuch und zwei mächtige Widder. Der zweite einen gewaltigen Stier und Waffen, ein dritter Schalen, Schmuck (Armbänder) und ein Rossgespann nebst Wagen. Besonders trefflich sind die Thiere dargestellt, überhaupt aber sämmtliche Bildwerke mit Sorgfalt ausgeführt.

Fig. 8. **Kampf mit dem Flügelstier.** — An einem Portal, östlich von Tschihil-Minar, findet sich dies merkwürdige Relief, das den König als Ueberwinder eines monströsen Thieres zeigt. Die Darstellung wiederholt sich mehrmals, nur mit Abwechselung der Thiergestalten. Einmal ist es ein aus Adler und Löwe zusammengesetztes, ein anderes Mal der einhörnige Stier, dann wieder ein gehörnter Löwe. Im vorliegenden Falle scheint der Kopf dem Wolfe entlehnt, der übrige Körper dem Löwen, jedoch mit Hinzufügung von gewaltigen Flügeln, welche Brust und Rücken bedecken. Ein Kamm zackiger Borsten sträubt sich auf dem Nacken, eine Mähne umgibt den Hals; der Schweif besteht aus Knochen, die in naturgemässer Weise unter einander verbunden scheinen. Das Thier hat sich aufgerichtet und legt die eine Vordertatze auf die Brust des Königs, dessen Arm es mit der anderen packt. Dieser jedoch hat es am Horne gefasst und stösst ihm mit äusserster Ruhe einen Dolch in den Leib. Arme und Beine trägt er nackt, im Uebrigen aber ein weites medisches Gewand, dessen Faltenwurf conventionell, aber mit Verständniss behandelt ist. Das dicke, sehr kraus gelockte Haupthaar hält ein Diadem zusammen, der lange spitze Bart geht in Ringeln bis auf die Brust herab. Die Darstellung ist kolossal.

Fig. 9. **König mit Gefolge.** — Ebenfalls an einem Portalpfeiler zu Persepolis, unfern der östlichen Säulenhalle *g* in Fig. 4 auf Taf. VII. Der Pfeiler ist 16′ hoch, 8 — 9′ breit, das Relief daher kolossal. Der König, dessen Haupt die medische Mütze deckt, hält in der Rechten einen langen Stab, die einfachste Form des Scepters, in der Linken die Lotosblume. Ihm folgen zwei Diener, kleiner dargestellt als er, der eine mit dem Sonnenschirme, der andere mit Fliegenwedel und Tuch. Alle drei Gestalten sind mit weiten medischen Gewändern bekleidet, wie die Leibwachen in Fig. 4. Der Faltenwurf zeigt Verständniss und Anmuth, obschon in conventioneller Erstarrung. Ueber dem Könige schwebt sein Feroher. — Sämmtliche Figuren aus Ker Porter a. a. O.

Tafel IX. (9.)

INDISCHE ARCHITECTUR.

Fig. 1. **Dumar-Leyna-Grotte zu Ellora.** — Die glänzendste Entfaltung der früher für uralt gehaltenen indischen Kunst fällt nach dem Ergebniss der jüngsten Forschungen erst in die christliche Zeitrechnung, besonders in das erste Jahrtausend derselben. In dieser langen Periode legte die indische Kunst die Epoche der allmählichen Entwickelung vom Einfacheren und Strengeren der buddhistischen Werke bis zum Ueberladenen, phantastisch Ausschweifenden der brahmanischen zurück. Zu den grossartigsten Leistungen dieser Kunst gehören die Grottentempel, welche sich in den nördlichen Theilen der westlichen Ghatgebirge und auf einigen gegenüberliegenden Inseln finden. Sie sind in den Granit des Gebirges ausgehauen, oft in mehreren Geschossen über einander, mit

Vorhöfen, Pfeilerhallen, Grottencellen und monolithen Tempeln. Die umfangreichsten Anlagen dieser Art finden sich unweit der Stadt Bombay in der Nähe des Dorfes Ellora. Hier ist das Gebirge im Umkreis einer Stunde etwa zu Grottentempeln ausgehöhlt, deren man gegen 30 gezählt hat. Die Dumar-Leyna-Grotte wird dem 10. Jahrhundert zugeschrieben und ist in ihrer reichen Ausschmückung offenbar brahmanischen Gepräges. Ihre Anlage veranschaulicht der Grundriss Fig. 9. Eine schmale Felsgallerie *a* führt in das Innere, das sich in Form eines griechischen Kreuzes ausbreitet. Kolossale Thiergebilde lehnen sich an mehrere der Pfeiler, welche die niedrige Decke stützen. An den Wänden sind Pilaster ausgemeisselt, welche bildwerkgeschmückte Nischen einschliessen. Bei *f* ist ein kapellenartiger, auf einem Sockel erhöhter Raum, in welchen man auf 4 Treppen durch 4 Thüren gelangt. Er umschliesst ein Götzenbild. Daneben bei *gg* sind zwei kleinere Nebengrotten. Bei *e* steigt man zu einem anderen, höher gelegenen Tempel empor. Die Form der Pfeiler, der Kapitäle, sowie der Konsolen, auf welchen die Balkendecke ruht, veranschaulicht unsere Abbildung.

Fig. 2. **Ravana-Grotte zu Ellora.** — Jünger als die vorige, macht sich diese Grotte durch zierlichere und reichere Behandlung der Pfeiler und der Wandflächen bemerklich. Der Grundriss Fig. 10 zeigt die abweichende und einfachere Gestaltung des Planes. Eine von Pfeilern umgebene Vorhalle *b*, an deren linker Seite bei *d* ein vertieftes Wasserbehältniss ist, führt zu dem Sanctuarium *a*, in welchem ein aus dem Felsen gehauenes Götzenbild sich findet. Ein Gang *c* führt um das Sanctuarium herum.

Fig. 3. **Indra-Grotte zu Ellora.** — Dieser bedeutende, in zwei Geschossen angelegte, mit mehreren benachbarten Grotten zusammenhängende Tempel (vgl. den Grundriss Fig. 11) besteht wiederum aus einem Vorhofe *bbbb* mit einer monolithen Kapelle *c* und einigen kleinen Nebengrotten *h*, aus dem inneren Heiligthume *l* und einem Sanctuarium *m* mit dem Bilde des Gottes. Bei *k* ist die Treppe, welche zum oberen Geschosse führt, bei *ii* sind Felsblöcke stehen geblieben, welche den Durchblick in's Heiligthum beschränken. Eine von 6 Pfeilern gestützte Nebengrotte *n* mit einer Cella *g*, welche wir auf unserer Abbildung rechts finden, hat ebenfalls ein Obergeschoss, das dem Parasu-Rama gewidmet ist. Sculpturen bedecken die inneren und äusseren Wandflächen. Der monolithe kapellenartige Raum *c* ist mit einem pyramidal ansteigenden Dache bedeckt. Neben ihm steht bei *f* eine schlanke Säule von 22½' Höhe, welche ein Bildwerk trägt, bei *e* ein kolossaler, 13½' hoher Elephant. Bei *a*, rechts vom Eingange *d*, ist eine Pfeilergrotte, welche als Wasserbehältniss gedient zu haben scheint. Man setzt die Entstehung dieser Grottenanlage in's 12. Jahrhundert.

Fig. 4 und 12. **Kailasa-Grotte zu Ellora.** — Das grossartigste und reichste Denkmal dieser Gruppe. Eine ausgedehnte Höhle ist hier aus dem Felsen herausgegraben und bildet den 150' breiten, 270' langen Hof *cccc*, in welchem aus den stehen gebliebenen Felsmassen die Anlage eines Freitempels mit Vorhallen, Kapellen und Umgängen ausgehöhlt

worden ist. Bei *a* ist der Eingang. Die Nebenräume *bb* führen zu Treppen, auf welchen man in das obere Geschoss gelangt. Breite Felsbrücken *ee* verbinden den Eingang mit dem zweistöckigen Heiligthume *d* und dem Haupttempel. Bei *s* stehen zwei schlanke Säulen, bei *t* zwei kolossale Elephanten; unsere perspektivische Abbildung zeigt die auf der rechten Seite befindlichen. Phantastische Menschengestalten tragen in Form von Atlanten das geschwungene Gesimse beider Geschosse des quadratischen Raumes *d*, dessen Wände überhaupt, wie die der ganzen Tempelanlage, mit Sculpturen bedeckt sind. Der Haupttempel erhebt sich auf hohem, von Elephantengestalten gebildeten Sockel einstöckig gegen 80—90′ hoch. Zwei Treppen *ff* sowie die Brücke *e* führen zu der Eingangshalle *g*, aus welcher man in einen beinahe quadratischen (50′ zu 60′) Hauptraum *h* kommt, dessen Decke von 16 Pfeilern getragen wird. Es bilden sich somit 5 Schiffe, deren mittleres bedeutend breiter als die übrigen, durchschnitten von einem ungefähr eben so breiten Querschiff, das zu den Nebenräumen *kk* führt. Das Mittelschiff mündet in das Sanctuarium *i*, in welchem das kolossale Bild des Gottes aus dem Felsen ausgemeisselt steht. Die äusseren Seitenschiffe setzen sich durch die Portale *l* als erhöhte Plattform *m* fort, an welche sich fünf Nebenbauten *n* legen. Der ganze Bau misst gegen 150′ Länge bei 95′ Breite. Eine Brücke *o* führte zu einer Nebengrotte *p*, welcher gegenüber eine andere Grotte *q* angeordnet ist. Auf drei Seiten umgeben Pfeilerhallen, mit manchen einzelnen Cellen und kleineren Grotten zusammenhängend, den Tempelhof. Dies prachtvolle Hauptwerk des Brahmaismus wird in die erste Hälfte des 9. Jahrhunderts gesetzt.

Fig. 5 und 6. **Pfeiler vom Tempel zu Mahamalaipur.** — An der Coromandelküste, unfern von Sadras, liegen die Grottentempel von Mahavellipore oder Mahamalaipur (d. h. „Stadt des grossen Berges“), von welchen wir hier zwei Stützen geben, die in Nachahmung des Freibaues schlanker gehalten sind als in der Regel die Grottentempel sie zeigen. Sie erscheinen charakteristisch für die willkürliche phantastische Verbindung architektonischer und bildnerischer Formen. Man schreibt diese Werke dem 13. Jahrhundert zu.

Fig. 7. **Pfeiler aus der Grotte zu Elephanta.** — Der Felsentempel auf der Insel Elephanta, in der Nähe von Bombay, wahrscheinlich dem 10. Jahrhundert angehörend, repräsentirt jene einfachere Gestaltung der architektonischen Formen, welche wir an der Dumar-Leyna (Fig. 1) und der Indra-Grotte (Fig. 3) kennen gelernt haben. Auf dem viereckigen Schafte ruht ein in bewegteren Formen gebildetes Glied, das mit einem Polsterkapitäl endet. Breite Consolen, an Holzconstructionen erinnernd, vermitteln den Uebergang vom Kapitäl zum Deckbalken.

Fig. 8. **Pfeiler aus der Parasu Rama-Grotte.** — Es ist dies die auf Fig. 3 zur Rechten sichtbare Grotte. Die Form erscheint im Wesentlichen der vorigen verwandt, nur im Einzelnen willkürlicher dekorirt.

Tafel X. (10.)

INDISCHE ARCHITEKTUR.

Fig. 1. **Wiswakarma-Grotte zu Ellora.** — Von den durch grössere Einfachheit und Regelmässigkeit der Anlage sich auszeichnenden buddhistischen Tempeln geben wir hier aus der südlichen Gruppe von Ellora den sogenannten Tempel des Wiswakarma. Zwei Reihen schlichter achteckiger Pfeiler ohne Kapitäl theilen die Grotte in drei Schiffe. Die schmalen 15′ hohen Abseiten haben eine flache Decke, das breitere Mittelschiff dagegen hat eine nach Art eines Tonnengewölbes gestaltete Decke, deren Scheitel 35′ hoch ist. Ueber dem Gebälk zieht sich ein Bilderfries hin, von welchem die flachen Rippen der Wölbung aufsteigen. Im Hintergrunde rücken die Pfeilerreihen zu einem Halbkreise zusammen, um welchen die Seitenschiffe sich als Umgang fortsetzen. In der halbkreisförmigen Nische steht der körperverbergende Dagop, mit rundem Schirmdache, an der Vorderseite das Bild des thronenden Gottes. Man setzt die Entstehung dieser Grotte in die Zeit zwischen dem 6. und 9. Jahrhundert.

Fig. 2. **Pagode von Madura.** — Neben dem während der langen Dauer indischer Kunstübung eifrig gepflegten Grottenbau entwickelte sich zugleich der Freibau in ausgedehnten Tempelanlagen auf's Glänzendste. Die Tempel (Vimána's) bestehen aus einem grossen Complex verschiedenartiger Bauten, unter denen die wichtigsten, besonders die Portale (Gópura's) eine phantastisch gegliederte Pyramidalform erhalten. In welcher Weise dieselbe gestaltet wurde, zeigt unsere Abbildung des an der Coromandelküste liegenden Tempels von Madura. Der pyramidenartige Bau erhebt sich zu 153′ Höhe, indem die 12 Stockwerke sich über einander verjüngen und mit geschweiften Gesimsen und Dächern bekrönt sind. Eine Treppe führt bis auf die Höhe.

Fig. 3—5. **Tempelportal zu Chalembrom.** Grundriss und Details. — Zu den prachtvollsten Werken der Spätzeit indischer Architectur gehört die Pagode von Chalembrom, südlich von Pondichery. Vier Thore führen in das Innere, von denen unsere Abbildung eines darstellt. Auf einem Sockel von 36′ Höhe steigt das Portal in Pyramidenform, gänzlich mit Sculpturen überladen, empor. Auf seinen Gipfel gelangt man mittelst einer Treppe, die in unserem Grundriss angedeutet ist. Die Weite des Thorweges beträgt 27′, die Höhe 32′. Die Mauern sind durch je vier Pfeiler gegliedert, deren Seitenansicht Fig. 4 und deren Vorderansicht Fig. 5 gibt. Die Pfeilerflächen sind mit Sculpturen bedeckt; an der Vorderseite erhebt sich eine kannelirte Säule mit einem in phantastischen Formen vorspringenden Gebälk und Gesimse. Je zwei Pfeiler sind durch eine Kette verbunden. Kette, Pfeiler, Säule und Gesimse sind aus einem einzigen Steinblock von mindestens 60′ Länge gearbeitet.

Fig. 6. **Saal des Tschultri zu Madura.** — Bei den grossen indischen Wallfahrtstempeln sind meistens Gebäude zur Aufnahme und Verpflegung

von Pilgern angelegt. Aus einem solchen Tschultri beim Tempel zu Madura geben wir hier die Abbildung eines riesigen Saales. Die niedrige Decke desselben wird von 124 in vier Reihen gestellten Pfeilern getragen. Jeder derselben besteht aus einem kolossalen Granitblock; nur die Kapitäle und die weit ausladenden Gesimse sind aus mehreren Stücken zusammengesetzt. Die Decke wird durch lange Steinbalken gebildet. In einer ausserordentlich gewandten Ausführung sind die Sculpturen behandelt, welche in den fabelhaftesten Zusammensetzungen von menschlichen, thierischen und ornamentalen Formen die Pfeiler, Gesimse und Wände bedecken. Sie geben ein Beispiel der äussersten Uebertreibung und Entartung des Styles, wie denn dies kolossale Werk erst im Jahre 1623 begonnen worden ist.

Fig. 7. **Pfeiler des Tschultri von Madura.**

Fig. 8 und 9. **Indische Säulen nach Rám Ráz.** — Der gelehrte Brahmine Rám Ráz hat in neuerer Zeit ein theoretisches Werk über die indische Architectur geschrieben, in welchem er sieben Säulenordnungen bei den Indern annimmt. Fig. 8 ist ein Beispiel der ersten, Fig. 9 der dritten Ordnung.

Fig. 10 und 11. **Spätindische Gesimsbildungen.** — An Reichthum der Gliederung und Verzierung den Arbeiten zu Madura verwandt.

Tafel XI. (11.)

INDISCHE BILDNEREI.

Fig. 1. **Buddhabild am Tempel von Boro Budor.** — Dieser grossartige und merkwürdige Tempel liegt auf der Insel Java im Distrikte von Cadu. In einer Breite von 526′ steigt er mit sechs terrassenartigen Absätzen pyramidenförmig bis zur Höhe von 116′ empor. Eine Kuppel krönt das oberste Geschoss. Unter dem reichen bildnerischen Schmuck, mit welchem alle Aussenflächen bedeckt sind, ragen namentlich 400 Bilder des Buddha hervor, sämmtlich in eben so vielen, durch Pilaster von einander getrennten Nischen angebracht. Die Nischen haben bei 4′ Höhe eine Breite von 3′; die sitzenden Statuen sind 3′ hoch und haben durchweg dieselbe Stellung wie die hier abgebildete. — Crawford on the ruins of Boro Budor in den Transactions of the literary society of Bombay. Vol. II.

Fig. 2. **Siva und Parvati vom Grottentempel auf Elephanta.** — Die indische Sculptur ist fast ausschliesslich den Gegenständen der heiligen Mythen gewidmet; das Historische und Genrebildliche tritt nur in seltenen Fällen auf. Die phantastischen Göttersagen des Brahmaismus sind in naivster Weise von der Plastik adoptirt und verkörpert. Ein weicher, oft sehr anmuthiger Ausdruck, ein sanfter Zug der Linien, eine träumerisch hingegossene Stellung sind die charakteristischen Merkmale dieser Bildnerei, die manchmal in ihren Darstellungen den Reiz einer liebenswürdigen Naivetät erreicht. Diese Eigenthümlichkeiten treten auch an

den Sculpturen des Grottentempels auf der Insel Elephanta hervor, von denen wir ein Beispiel geben. Es ist der Gott Siva, nach dem symbolisirenden Mythus vierarmig gebildet; neben ihm seine Gemahlin, beide rings von einer Welt phantastisch mythologischer Gestalten umgeben. — W. Erskine Account of the cave temple of Elephanta in den Transactions etc. Vol. I.

Fig. 3—4. **Reliefs von Mahamalaipur.** — An einem der auf Taf. IX. Fig. 5 u. 6 erwähnten Tempel von Mahamalaipur finden sich unter zahlreichen anderen Sculpturen die hier abgebildeten Reliefiguren, ohne Zweifel Darstellungen mythologischen Inhalts. Weichheit und selbst Eleganz der Stellungen und Bewegungen, Naivetät der Auffassung und das symbolische Attribut doppelter Arme finden sich auch hier als charakteristische Merkmale. — Babington Account of the sculptures and inscriptions at Mahamalaipur in den Transactions of the royal Asiatic society. Vol. II. part. I.

Fig. 6. **Reliefbild Siva's zu Ellora.** — In einem der Grottentempel zu Ellora sieht man diese Darstellung des Gottes Siva, wie er auf dem von Surya erhaltenen Wagen, dem Symbol der Sonne, stehend den feindlichen Dämon Tripura verfolgt. Die Lebhaftigkeit und in den indischen Bildwerken seltene Energie der Bewegung, die richtige Zeichnung der Körperformen, der unverkennbare Ausdruck leidenschaftlicher Erregung rechtfertigen an dieser Sculptur den hohen Ruf, in welchem die Darstellungen der Tempel von Ellora stehen. Selbst die Häufung der Arme ist mit einem gewissen Geschick so angebracht, dass die natürliche Entfaltung der Gestalt dadurch nicht wesentlich beeinträchtigt wird. — Grindlay Account of some sculptures in the cave temples of Ellora in den Transactions of the lit. soc. of Bombay. Vol. II. part. I.

Fig. 7. **Basrelief von Mahamalaipur.** — Diese merkwürdige Darstellung ist aus einem der Tempel zu Mahamalaipur. Ein Mann von riesenhaftem Wuchse liegt, wie es scheint, gefesselt auf einem Felsblock ausgestreckt. Der Erklärer dieses Bildwerkes glaubt die Nebenfigur symbolisch auf Vishnu, historisch auf einen Fürsten der Vishnukaste deuten zu müssen, der als Besieger des gefesselten Riesen dargestellt sei. — Die Abbildung ist aus den Transact. of the R. Asiat. soc. entnommen; die Erklärung hat Goldingham in den Asiatic researches v. J. 1798 bereits gegeben.

Fig. 8. **Reliefbild Bhadra's zu Ellora.** — Dies Relief gehört zu denselben Sculpturen des Grottentempels zu Ellora, welchen die unter Fig. 6 gegebene Darstellung Siva's entlehnt ist. Beide Gestalten haben im Hauptmotiv der Stellung und Bewegung offenbar entschiedene Verwandtschaft. — Grindlay a. a. O.

Fig. 9. **Relief von Mahamalaipur.** — Wir finden hier eine Darstellung der indischen Dreieinigkeit (Trimurti): der vierarmige Siva sitzt auf einem Throne, sein linker Fuss ruht auf einem vor ihm liegenden Stiere. Seine Gemahlin ist in ähnlicher Stellung aufgefasst. Zur Rechten sitzt Buddha, zur Linken Vishnu. — Transactions of the R. Asiat. soc. Vgl. Goldingham a. a. O.

Fig. 10. **Ramah und Seta.** — Ramah und seine Gattin sitzen kosend und von Begleitern umgeben auf einem Throne, getragen von dem fünfköpfigen und zehnarmigen Rawan. Ramah hat vier Arme: mit dem einen Paar umschliesst er seine Gemahlin, mit dem anderen stützt er sich.

Fig. 11. **Basrelief von Mahamalaipur.** — Unter den Bauwerken zu Mahamalaipur findet man eine geräumige Felsgrotte, deren Wände mit zahlreichen Sculpturen bedeckt sind. Unsere Abbildung gibt einen Theil der dem Eingange gegenüber liegenden Wandfläche. Die Ausführung des Werkes ist zwar roh, die Zeichnung der Gestalten ungeschickt, die Verhältnisse keineswegs ansprechend; aber der Inhalt der Darstellung, welche eine Scene des ländlichen Lebens zu enthalten scheint, ist von Interesse. — Babington a. a. O.

ZWEITER ABSCHNITT.

Die Denkmäler der klassischen Kunst.

Tafel I. (12.)

GRIECHISCHE ARCHITEKTUR.

Die frühesten Werke griechischer Kunst fallen in jene Zeiten des zweiten Jahrtausends vor Christo, in welchen der weit verbreitete Volksstamm der Pelasger Griechenland bewohnte. Streng genommen kann man jene Werke der grauen Vorzeit nicht eigentlich griechische nennen, da ähnliche Formen sich überall da finden, wo im weiten Ländergebiete des Mittelmeeres die pelasgischen Stämme ihre Sitze hatten. Auch empfanden die Griechen selbst, dass die Ueberreste jener Vorzeit ihnen als etwas Fremdartiges gegenüber standen, denn sie gaben, von der Kolossalität und Seltsamkeit derselben frappirt, ihnen den Namen kyklopischer Werke, ihren Ursprung auf das sagenhafte Riesengeschlecht der Kyklopen zurückführend. Erst mit der Einwanderung der Dorer in den Peloponnes scheint ein durchgreifender Umschwung in der Bauweise des Landes eingetreten zu sein, so dass aus dem wechselseitigen Ringen der entgegengesetzten und doch nahe verwandten Elemente der dorische und attisch-ionische Baustyl hervorgingen.

Fig. 1. **Mauer von Tirynthos.** — Einer der ältesten Ueberreste jener pelasgischen oder kyklopischen Bauwerke sind die Mauern des uralten Tirynthos, von denen unsere Abbildung ein Bruchstück mittheilt. Man erkennt daraus die primitivste Art des Werksteinbaues. Gewaltige Felsblöcke — der mit *a* bezeichnete ist 11′ lang — sind roh wie sie aus dem Steinbruch kommen, nur mit geringer Bearbeitung ihrer vordern Flächen, aufgethürmt, die Lücken sodann mit kleineren Steinen sorgfältig ausgefüllt, so dass die auf diese Weise entstandenen Mauern sich allein durch das Gewicht der ungeheueren Steine bis auf den heutigen Tag erhalten haben. Die Dicke dieser kolossalsten aller Mauern beträgt 25′, und in ihrem Innern sind bedeckte Gänge von 5′ Breite, mit einzelnen

Oeffnungen angebracht, eine Anlage, die wahrscheinlich zu Vertheidigungszwecken diente. — W. Gell, Probestücke von Städtemauern des alten Griechenlands, aus dem Englischen. München 1831. Taf. V.

FIG. 2. **Mauer von Mykenä.** — Einer etwas späteren Epoche aus einem entwickelteren Stadium des Polygonbaues gehören die Mauern der Burg von Mykenä, des Herrschersitzes Agamemnons, an. Die grossen unregelmässig polygonen Blöcke sind scharf bearbeitet und mit fest zusammenschliessenden Fugen ineinander gepasst, wodurch die Anwendung kleinerer Füllsteine beseitigt und dem Bauwerke grössere Festigkeit und Schönheit verliehen wurde. — W. Gell, a. a. O. Taf. IX.

FIG. 3. **Mauer von Buphagos.** — Noch weiter entwickelt zeigt sich die pelasgische Bauweise an den Mauern der alten Stadt Buphagos, mitten im Peloponnes gelegen. Die polygonen Blöcke sind bereits so angeordnet, dass eine entschiedene Hinneigung zu horizontaler Schichtenlage sichtbar wird. — Gell a. a. O. Taf. XIII.

FIG. 4. **Mauer von Psophis.** — Einen fast vollkommen regelmässigen Quaderbau finden wir an den Ruinen der Stadtmauer von Psophis. Die geringen, auffallenden Abweichungen scheinen dem Berichterstatter über diese Reste aus der Beschaffenheit des Materiales, eines nur in dünnen Schichten brechenden Kalksteines, hervorgegangen zu sein. — Gell a. a. O: Taf. XVIII.

FIG. 5. **Löwenthor von Mykenä.** — Das Hauptthor der Burg von Mykenä, nach seinen Sculpturen „das Löwenthor“ genannt, gibt ein interessantes Beispiel von der Constructionsweise solcher kolossalen Portale der pelasgischen Werke. Die beiden schrägen Steinbalken, welche die Seitenwände bilden, werden von einem dritten mächtigen Steinblock von 15′ Länge bei 4½′ Höhe überdeckt. Um diesen gewaltigen Thürsturz zu entlasten und dadurch die Construction zu sichern, ist in den oberhalb desselben befindlichen Mauertheilen eine dreieckige Lücke gelassen, indem die Steinlagen durch Ueberkragung und Abschrägung der vorstehenden Ecken sich nach oben spitz zulaufend schliessen. (Etwas Aehnliches fanden wir bei den ägyptischen Pyramidenkammern, vgl. Taf. IV. Fig. 5.). Diese Lücke, an der Basis 11½′ breit bei einer Höhe von 10′, wird durch eine 2′ dicke Steinplatte von gelblich-grauem Kalkstein geschlossen, auf welcher das berühmte Relief, das früheste der bis jetzt bekannten Werke griechischer Plastik, sich zeigt. — A. Blouet, Expédition scientifique de Morée. Architectur. Vol. II. Pl. 64. Fig. 1.

FIG. 6. **Relief des Thores von Mykenä.** — Sowohl die architektonischen Formen, als auch die Auffassung der figürlichen Theile an diesem merkwürdigen Werke sind von Interesse für eine nähere Betrachtung. Auf einem Untersatze von zwei Platten und einer Hohlkehle, welcher eine Säule trägt, haben zwei Löwinnen mit den Vorderfüssen sich erhoben. Die Köpfe, welche wahrscheinlich frei herausgearbeitet und en face genommen waren, sind abgebrochen; die Körper zeigen eine kräftige, breite Behandlung von entschiedenem Natursinn, wenngleich bei noch ungewandter, ziemlich roher Technik. An der Säule ist bemerkenswerth,

dass ihr Schaft sich nach unten verjüngt und ein ziemlich stark ausladendes mehrfach gegliedertes Kapitäl trägt. — Blouet a. a. O.

Fig. 7. **Thor zu Phigalia.** — Die alte Stadt Phigalia im südlichen Theile von Arkadien hat Reste einer Umfassungsmauer, in welcher das hier abgebildete Thor befindlich ist. Die Construction desselben unterscheidet sich wesentlich von der des Löwenthores zu Mykenä, indem sie das dort über dem Thürsturz als Entlastung angewendete System der Ueberkragung auf die Oeffnung selbst angewendet zeigt. Mehrere Steinlagen bilden durch Ueberkragen eine Verengerung der lichten Weite, welche sodann durch einen Steinbalken geschlossen wird. — Gell a. a. O. Taf. XXII.

Fig. 8. **Thor zu Amphissa.** — Dieselbe Construction wie am Thore zu Phigalia, nur in etwas regelmässigerer Ausbildung durchgeführt, finden wir an einem Thor der Stadt Amphissa in Böotien. Der Deckbalken hat eine Länge von über 9 Fuss. — Gell a. a. O. Taf. XXI.

Fig. 9. **Thor von Samos.** — Das hier abgebildete Thor lässt eine noch entwickeltere und gesetzmässigere Anlage erkennen, wie denn auch die Mauer, zu welcher es gehört, die vollständige Quaderconstruction zeigt. Die Ueberkragung beschränkt sich hier auf einen einzigen Stein, der dadurch den Charakter einer kräftigen Gesimsbildung gewinnt. — Gell a. a. O. Taf. XXXII.

Fig. 10 — 14 und 18. **Schatzhaus zu Mykenä.** — Zu den bedeutendsten Anlagen, welche uns aus jener Frühzeit erhalten sind, gehören die Schatzhäuser (Thesauren), deren auch die alten Schriftsteller gedenken. Sie dienten dazu, die Kostbarkeiten und Schätze der Herrscherfamilien aufzunehmen und waren in der Regel unterirdische Bauten. Das ansehnlichste derartige Werk ist das sogenannte Schatzhaus des Atreus zu Mykenä, unterhalb der ehemaligen Königsburg auf einem Abhange gelegen. Die Grundform ist die bei diesen Bauten übliche eines kreisrunden, durch Ueberkragung horizontaler Schichten kuppelartig geschlossenen Gemaches (vgl. den Grundriss Fig. 10 und den Durchschnitt Fig. 11). Der untere Durchmesser beträgt 45′ und die Höhe eben so viel; die Steinschichten sind durchschnittlich 2′ hoch. Die runde Grundform und die Art des Mauerwerkes waren am besten geeignet, dem Drucke des umgebenden Erdreiches zu widerstehen. Charakteristisch tritt dabei der Umstand hervor, dass an dieser Art des Innenbaues die umschliessende Wand und die Decke noch nicht als gesonderte Bautheile hervortreten, sondern eine unterschiedslose Einheit bilden. Spuren von Nägeln deuten darauf hin, dass das Innere mit Erzplatten bekleidet war. Ein kleineres viereckiges Gemach, aus dem Felsen gearbeitet, 27′ lang bei 20′ Breite und 19′ Höhe, steht durch einen kurzen Gang mit dem Hauptraum in Verbindung. Man sieht auf Fig. 11 die zu demselben führende Thür, deren Sturz nach Art des Löwenthores durch eine dreieckige Oeffnung im Mauerwerk entlastet ist. Vermuthlich schloss ehemals eine Platte diese Lücke. Den Eingang zum Hauptraume bildet am Ende eines unbedeckten, 20′ breiten und etwa 60′ langen, mit Quadermauern eingefassten Ganges ein gewaltiges Portal, dessen Ansicht Fig. 18

veranschaulicht. Ueber 20′ hoch, hat dasselbe oben eine lichte Breite von 7½′, die sich durch die schräge Pfostenbildung nach unten erweitert. Sowohl die Pfosten wie die Thürsturze haben eine auf ein erwachendes Gefühl für architektonische Gliederung deutende Profilirung, indem die kolossalen Massen als doppelte Rahmen dargestellt sind. Die Deckbalken sind von erstaunlicher Grösse, gegen 26′ lang, 16′ breit und 4′ hoch. Entlastet sind sie in der bereits bekannten Weise durch eine Mauerlücke, die gegenwärtig keinen Verschluss hat. Das Portal war mit verschiedenfarbigen Marmor-Ornamenten reich bekleidet, deren Reste sammt einigen Trümmern von Halbsäulen Fig. 12—14 darstellen. Sowohl in der Gestalt der Säulenbasis wie in den Ornamenten der Marmorplatten spricht sich ein an die Weichheit orientalischer Formenbildung erinnerndes Gepräge aus. — Blouet a. a. O. Vol. II. Taf. 66 ff.

Fig. 15 und 16. **Galerieen und Gang in der Burgmauer von Tirynth.** — In der unter Fig. 1 besprochenen Mauer der Akropolis von Tirynth finden sich an mehreren Stellen doppelte Gänge neben einander (vgl. den Durchschnitt Fig. 15), die sich in einer Breite von 5′ durch die Mauern hinziehen, und deren äusserer mittelst einer Galerie mit einer Anzahl von Oeffnungen (vgl. Fig. 16) nach aussen mündet. Sämmtliche Oeffnungen, sowie die Gänge selbst, sind nach dem Princip der Ueberkragung überdeckt. Vermuthlich diente diese merkwürdige Anlage zu Vertheidigungszwecken. — Göttling in E. Gerhard's Archäolog. Zeitung v. J. 1845. Taf. XXVI.

Fig. 17. **Thor zu Ephesos.** — Ebenfalls durch Ueberkragung gebildet; nur haben die Steine eine Abschrägung nach der Linie eines Kreissegments erhalten, so dass wie im Durchschnitte des Schatzhauses zu Mykenä die Form des Spitzbogens zu Tage tritt. — Nach einer Mittheilung von H. Kiepert.

Fig. 19. **Tempel auf dem Berge Ocha.** — Dies im südlichen Theile der Insel Euböa auf einer Bergspitze gelegene Bauwerk, in welchem man, nicht ohne Widerspruch, einen Tempel, und zwar der Hera, erkannt zu haben glaubt, ist als einziger aus jener Epoche griechischer Architektur uns überkommener vollständig entwickelter Freibau von hohem Interesse. Es ist ein aus ziemlich regelmässigen Quaderblöcken errichtetes Rechteck, im Innern 30′ lang, 15′ breit, mit senkrechten, etwa 9′ dicken Mauern. Die Bedeckung ist durch Ueberkragung nach Art eines Daches hergestellt; doch ist der mittlere Theil offen, also hypäthral angelegt. Unsere Abbildung gibt die Façade mit dem Eingange und zwei Fensteröffnungen. Das Portal ist mit schrägen Pfosten und einem mächtigen Thürsturz nach Art des Portals am Schatzhause zu Mykenä gebildet. Wir finden also hier die Elemente der Construction, welche auch an den übrigen Denkmalen aus jener Zeit vorkommen. — Hawkins in Walpole's Travels in various countries etc. London 1820. S. 288.

Fig. 20. **Tempelrest zu Korinth.** — Einen entschiedenen Gegensatz zu den bisher geschilderten Werken der pelasgischen Frühzeit bezeichnen die Denkmale, in welchen zuerst der dorische Styl sich ausspricht. Zu den alterthümlichsten dieser Art gehört die hier abgebildete Tempelruine.

Sieben Säulen eines dorischen Peripteros sammt einem Theile des Architravs sind noch erhalten. Ihre Verhältnisse sind ungewöhnlich schwer, da die Säulenhöhe nicht einmal 4 Durchmesser erreicht und die mittlere Abstandsweite ungefähr gleich 1⅓ Durchmesser ist. (Man vergleiche damit die dorischen Säulen auf den beiden folgenden Tafeln.) Die Säulen, 22′ 8″ hoch, sind mit Ausnahme des Kapitäles aus einem Steinblock, und zwar aus einem grobkörnigen Kalkstein gebildet und mit einem feinen Stucküberzuge versehen. — Blouet a. a. O. Vol. III. Pl. 80.

FIG. 21. **Der Parthenon zu Athen.** — Dies berühmteste Werk aus der Glanzepoche der griechischen Architektur ist hier vorgreifend als Gipfelpunkt der Entwickelung hingestellt. Das Ausführlichere über dasselbe wird auf Taf. III. und dem dazu gehörigen Text gegeben. — Nach der Restauration von Stuart, Antiquities of Athens. Vol. II. Chap. I. Pl. 14.

Tafel II. (13.)

SICILISCHE UND GROSSGRIECHISCHE ARCHITEKTUR.

FIG. 1—3. **Tempel zu Selinunt.** — Selinunt, eine Kolonie der Dorer, im Jahr 409 v. Chr. von den Karthagern zerstört, weist noch jetzt Reste von sechs dorischen Peripteraltempeln auf, welche in zwei Gruppen zu je dreien auf dem östlichen und dem westlichen Stadthügel liegen. Sie sind wie alle sicilischen Monumente jener Zeit aus einem groben Kalksteine mit Stucküberzug gebaut, zeigen massige Verhältnisse und eine schwere, breite Behandlung der dorischen Formen. Unsere Abbildung gibt den alterthümlichsten der selinuntischen Tempel, den mittleren des westlichen Hügels, einen Peripteros mit 6 Säulen in der Front. Gleich allen griechischen Tempeln erhebt der Bau sich auf mehreren mächtigen Stufen; seine Länge beträgt 222′ bei 82′ Breite. Die Cella ist lang gestreckt und schmal, mit Pronaos und Posticum versehen (vgl. den Grundriss Fig. 2); vor dem ersteren befindet sich noch eine besondere Säulenreihe. Diese so wie die rings umlaufenden Säulenstellungen haben einen fast pseudoperipterischen Abstand. Merkwürdiger Weise zeigen die vorderen Säulen nur 16 Kanneluren, während die übrigen 18 haben. Die Kapitäle sind schwer und kräftig gebildet, mit stark ausladendem Echinus; unter dem letzteren hat der Säulenhals ein kehlenartiges Glied. Die Mutulen sind (vgl. Fig. 3, wo ein Theil des Frieses und Kranzgesimses dargestellt ist) über den Metopen nur halb so breit wie über den Triglyphen, die Metopen schmal und mit höchst alterthümlichen Darstellungen versehen, von denen Taf. V. (16.) unter Fig. 1—5 Proben enthält. Der Tempel mag noch aus dem 6. Jahrhundert v. Chr. stammen.

FIG. 4—9. **Tempel des olympischen Zeus zu Agrigent.** — Dieser Bau — einer der kolossalsten Tempel des Alterthums — im Jahr 405 v. Chr. bei der Verwüstung der Stadt durch die Karthager noch unvollendet und gegenwärtig grösstentheils zerstört, zeigt bemerkenswerthe Abweichungen von der gebräuchlichen Art griechischer Tempelanlagen. Erstlich ist die

Anzahl seiner Frontsäulen eine ungleiche, nämlich 7 (vgl. den Grundriss Fig. 5), und sodann sind es nicht freie Säulenhallen, sondern Halbsäulen, durch eine Mauer verbunden, welche die Tempelcella umgeben. Diese Anordnung ergab sich bei den einmal angenommenen kolossalen Dimensionen nothwendig aus der Beschaffenheit des Materiales, eines porösen Kalksteines, der nicht in grossen Blöcken bricht. Die äussere Länge des Tempels beträgt 343′, die Breite 175′ 6″. An der inneren Seite der Mauer springen, den Halbsäulen entsprechend, Pilaster vor (vgl. Fig. 9). Die lang gestreckte Cella hatte eine Umfassungsmauer mit kräftigen Pilastern, über welchen kolossale Atlanten (vgl. Fig. 6) das obere Gesims trugen. Die Cella zeigte hypäthrale Anordnung; was dagegen die in der Façade (Fig. 4) dargestellten Eingänge und Fensteröffnungen betrifft, so beruhen dieselben auf blosser Vermuthung. Fig. 7 gibt das Gebälk, Fig. 8 den Unterbau in grösserem Maassstabe. Von den beiden Giebelfeldern enthielt das östliche eine Darstellung des Gigantenkampfes, das westliche die Eroberung Troja's.

Fig. 10 — 12. **Vom Tempel der Ceres zu Pästum.** — Pästum oder nach griechischem Ausdruck Poseidonia in Gross-Griechenland (dem südlichen Italien) hat drei ziemlich gut erhaltene dorische Peripteraltempel aus einem porösen Kalkstein, deren Details manches Bemerkenswerthe aufweisen. Von dem kleinen, dem sogenannten Tempel der Ceres, geben wir unter Fig. 10 das Gebälk sammt dem oberen Theil der Säule. An ersterem ist der Eierstab, welcher den Architrav vom Friese trennt, so wie an letzterem die gegen alle Traditionen der guten griechischen Zeit streitende Anordnung einer halben Metope auf der Ecke des Gebälkes auffallend. Diese Formen, so wie das Kehlenglied am Säulenhalse und endlich die fehlenden Mutulen und Rinnleisten sprechen für eine sehr späte Bauperiode, frühestens das 2. Jahrhundert v. Chr. Fig. 11 zeigt den horizontalen Durchschnitt einer Säule, Fig. 12 den Säulenabstand, der wenig mehr als einen unteren Durchmesser weit ist.

Fig. 13—15. **Vom Tempel des Neptun zu Pästum.** — Der dem Poseidon zugeschriebene Haupttempel, beinahe doppelt so gross wie der eben erwähnte, ist das einzige der auf uns gekommenen griechischen Denkmale, in welchem die alten Stützenstellungen des Inneren — zwei Säulenreihen in zwei Geschossen — erhalten sind. Die Formen zeigen auch hier manches Abweichende. So hat der Säulenschaft 24 Kanneluren, so fehlen über den Metopen die Tropfen (vgl. Fig. 13), an der Hängeplatte das Kranzgesims und an der Hängeplatte des Giebels der Rinnleisten. Der Echinus des Kapitäls ist wie am Cerestempel kräftig geschwungen und weit ausladend; der Säulenhals zeigt 3 Einschnitte und der Echinus 3 Ringe (vgl. Fig. 14), welche eine abweichende Behandlung haben. Der Bau wird in die zweite Hälfte des 5. Jahrhunderts v. Chr. fallen. Fig. 15 veranschaulicht den Säulenabstand.

Fig. 16—19. **Tempel auf Corcyra.** — Bei dem heutigen Cadacchio auf der Insel Corcyra (Korfu) finden sich die Reste eines kleinen dorischen Tempels, dessen restaurirte Vorderansicht Fig. 16 darstellt. Das Auffallendste an derselben ist auf den ersten Blick der ungewöhnlich

weite Abstand der Säulen, welcher $2^1/_3$ Durchmesser beträgt. Von den charakteristischen Formen des dorischen Frieses ist Nichts entdeckt worden; daher ist die nach Railton gegebene Anordnung eines Frieses auf unserer Abbildung ungerechtfertigt, vielmehr darf angenommen werden, dass das reich gegliederte Kranzgesims (vgl. Fig. 17), dessen Haupttheil ein Karnies bildet, den Architrav unmittelbar bekrönte. Im Innern der Säulenhalle gestaltet sich das Glied über dem Gebälke so wie Fig. 18 zeigt. Der Echinus des Kapitäls (Fig. 19) hat eine den Monumenten von Pästum verwandte Bildung; seine Ringe dagegen sind kleinlich und ohne Formverständniss behandelt. Die über 7' hohen Säulenschäfte sind aus einem Block gearbeitet.

Fig. 20 und 21. **Vom Tempel auf der Insel Aegina.** — Mit diesem der Athene geweihten Heiligthume, das gleich nach der Besiegung der Perser, also in der Frühzeit des 5. Jahrhunderts errichtet wurde, betreten wir den Boden des eigentlichen Griechenlands. Eine Vergleichung des Gebälks und Säulenkapitäls (Fig. 20) mit den sicilischen und grossgriechischen Monumenten wird die grössere Feinheit und Eleganz des äginetischen Denkmales darthun. Besonders ist es der steilere, straffere, minder ausladende Echinus mit seinen 4 Ringen, der für diesen Unterschied charakteristisch erscheint. Der Durchschnitt der Säule (Fig. 21) veranschaulicht das Verhältniss des oberen zum unteren Durchmesser; die Säulenhöhe beträgt $5^1/_4$, der Säulenabstand $1^1/_2$ Durchmesser. Das Material des Tempels ist ein gelblicher, mit feinem Stuck überzogener Sandstein; nur Dach und Kranzgesims waren von Marmor. Berühmt ist dies Monument durch die sehr bedeutsamen Statuengruppen seiner Giebelfelder, deren Abbildung sich auf Taf. V. (16.) unter Fig. 8 findet.

Fig. 22 und 23. **Vom grösseren Nemesistempel zu Rhamnus.** — Zu Rhamnus im nördlichen Attika sind die Reste von zwei Tempeln der Nemesis erhalten, von deren grösserem unter Fig. 22 das Gebälk dargestellt ist. Der Spätzeit des 5. Jahrhunderts angehörend, zeigt er eine den besten Monumenten Athens nahe kommende Anmuth und Feinheit der Behandlung. Die Säulenschäfte sind, wie Fig. 23 lehrt, mit Ausnahme der vorderen sechs, unvollendet geblieben, da ihre Kannelirung nie ausgeführt worden ist. Das Material ist Marmor. Die Verhältnisse sind noch schlanker als am Tempel von Aegina: die Höhe der Säulen erreicht über $5^1/_2$, der Abstand beinahe $1^3/_4$ Durchmesser. — The unedited antiquities of Attica. Chap. VI. pl. 4.

Tafel III. (14.)

GRIECHISCHE ARCHITEKTUR DER BLÜTHEZEIT.

Fig. 1. **Tempel der Nike Apteros auf der Akropolis von Athen.** — Als Athen durch die Siege über die Perser die Hegemonie in Griechenland erhalten hatte, entfaltete sich hier das hellenische Leben zu seiner glänzendsten Blüthe. Die Kunst und vor Allem die Architektur nahm

darin eine der ersten Stellen ein, besonders da es galt, die durch die Perser zerstörten Heiligthümer zu erneuern. Nachdem nun unter Themistokles die grossartigen Befestigungswerke der Burg, der Stadt und des Hafens ausgeführt worden waren, schritt man unter Kimon zur künstlerischen Ausschmückung der verjüngten Stadt. Unter den von ihm errichteten Monumenten nennen wir zunächst den kleinen am Eingang in die Akropolis gelegenen (Fig. 13 bei a; vergl. auch Fig. 12) Tempel der ungeflügelten Siegesgöttin, höchst wahrscheinlich ein Denkmal zur Feier des grossen Doppelsieges am Eurymedon vom Jahr 469. Im 17. Jahrhundert von den Türken abgetragen und zum Bau einer Batterie benutzt, ist das zierliche Gebäude neuerdings wieder aufgerichtet worden. Es bildet gleichsam den künstlerischen Abschluss der südlichen Akropolismauer und erhebt sich auf hohem Unterbau nur 27′ lang bei 18′ Breite als viersäuliger Amphiprostylos in attisch-ionischem Style. Die Verhältnisse haben noch etwas Gedrungenes; die Säulenhöhe beträgt gut $7^{1}/_{3}$, der Abstand 2 Durchmesser; die Schäfte der Säulen haben eine starke Verjüngung. Das Material besteht aus pentelischem Marmor, dessen Quadern durch eherne Klammern verbunden sind. Von den ausgezeichneten Sculpturen des Frieses gibt Taf. VI. (17.) unter Fig. 12 ein Beispiel.
Ross, Schaubert und Hansen, die Akropolis von Athen. I. der Tempel der N. Apteros.

FIG. 2. 3. 11 und 18. **Tempel des Theseus zu Athen.** — Auch dieses in der unteren Stadt gelegene Heiligthum wurde unter Kimon's Staatsverwaltung begonnen. Das besterhaltene von den attischen Monumenten, diente es im Mittelalter als Kirche und ist neuerdings zum Museum für die Ueberreste griechischer Kunst eingerichtet worden. Der Tempel, als dorischer Peripteros von 6 zu 13 Säulen angelegt (vgl. den Grundriss Fig. 3) und innerhalb des Peristyls ein Tempel mit 2 Säulen in antis, sowohl beim Pronaos wie beim Posticum, ist ebenfalls aus pentelischem Marmor aufgeführt. Nicht gerade von erheblicher Ausdehnung — er misst 45′ Breite bei 104′ Länge — gehört er wegen seiner reinen, edlen Verhältnisse zu den vorzüglichsten Erzeugnissen hellenischer Architektur, zu jenen schönsten Denkmälern der attischen Schule, in welchen der Dorismus durch die Berührung mit dem ionischen Geiste den Charakter feiner Grazie annimmt. Die Säulen haben $5^{5}/_{8}$ Durchmesser zur Höhe bei $1^{1}/_{3}$ Durchmesser Zwischenweite. Fig. 11 gibt einen Theil des Frieses mit den Reliefs der Metopen, Fig. 18 das Kapitäl, dessen Echinus eine straffe, elastische Anspannung verräth und mit 4 feinen Ringen versehen ist. Taf. VI. (17.) bringt unter Fig. 3 ein Fragment von den Sculpturen des Frieses. — Stuart, Antiquities of Athens. Tom. III. Chap. I.

FIG. 4. 5. 7. 10 und 16. **Tempel des Apollo Epikurios zu Bassae.** — Eine Rückwirkung der attischen Schule auf den Peloponnes bezeichnet der nach 430 nach den Plänen des Parthenon-Erbauers Iktinos errichtete Tempel des Apollo zu Bassä bei Phigalia in Arkadien, von welchem bedeutende Reste erhalten sind. Die Façade (Fig. 4) hat in den Dimensionen und der Durchführung grosse Verwandtschaft mit der des Theseustempels; der Grundriss (Fig. 5) ist nicht ohne mancherlei Abweichungen

und Besonderheiten. Auch hier haben wir zwar einen zweisäuligen Tempel *in antis*, mit Pronaos und Posticum, umgeben von einer dorischen Säulenhalle. Aber der Tempel ist gestreckter, hat 15 Säulen in der Langseite auf 6 vordere, und bei nur 47′ Breite eine Länge von 125′. Das Bemerkenswertheste ist die Anlage des Hypäthrons. Fünf Wandpfeiler, deren Stirnseiten in ionischen Säulen enden, springen auf beiden Langseiten im Innern der Cella heraus, das Gebälk aufzunehmen. Die Gestalt der Voluten (Fig. 7) scheint auf den Gesichtswinkel, unter welchem man dieselben bei der Enge des Raumes erblickte, berechnet zu sein. Von einem in den Ruinen des Tempels gefundenen primitiv korinthischen Kapitäl (Fig. 10) hat man angenommen, dass es einer im Grundriss mit *a* bezeichneten Säule angehört habe. Die dorischen Säulen des Peristyls haben eine Höhe von 5³/₇ und einen Abstand von 1²/₅ Durchmesser. Am Kapitäl (Fig. 16) tritt der Abacus nicht wie bei den attischen Monumenten über den Echinus vor, wodurch letzterer etwas stumpf erscheint. Seine 4 Ringe sind ähnlich wie die am Theseustempel gebildet; die drei Einschnitte des Säulenhalses zeugen von einem mangelnden Verständniss. Das Material des Baues ist mit Ausnahme der marmornen Bedachung und Bildwerke ein grauer Kalkstein. Von den ausgezeichneten Sculpturen des Frieses enthält Taf. VI. (17.) unter Fig. 11 ein Beispiel. — Stackelberg, der Tempel des Apollo Epikurios zu Bassae Taf. IV. cf. Blouet a. a. O. II. Taf. 15 u. 25.

Fig. 6 und 8. **Tempel am Ilissos zu Athen.** — Dieser kleine, seit Stuart's Aufnahme völlig verschwundene Tempel lag am Ufer des Ilissos in der Nähe der Stadt. Wie der Tempel der Nike Apteros ist er ein viersäuliger ionischer Amphiprostylos, 19′ 6″ breit bei 41′ 6″ Länge, doch bekunden seine schlankeren Verhältnisse (Säulenhöhe gleich 8²/₅, Zwischenweite 2 Durchmesser) eine etwas spätere Entstehung, die jedoch wohl noch in die kimonische Epoche fällt. Die Kapitäle der Säulen (Fig. 8) zeigen eine schlichte, gesetzmässige Bildung. Abweichend von ionischer Weise ist der Architrav ohne die dreifache Gliederung. — Stuart a. a. O. Tom. I. Chap. II. Taf. 8 u. 10.

Fig. 12 und 13. **Die Akropolis zu Athen mit dem Parthenon und den Propyläen.** — Die Burg von Athen, über der Stadt auf steilem Felsen sich erhebend, war als Sitz der vornehmsten Heiligthümer und Schätze schon vor den Perserkriegen mit Tempeln geschmückt Nach der Zerstörung derselben durch die Barbaren blieb es der Verwaltung des Perikles vorbehalten, die Akropolis zur glänzendsten Stätte von Monumenten zu machen, welche den Höhenpunkt der hellenischen Kunstentfaltung bezeichnen. Fig. 12 gibt eine restaurirte Ansicht der westlichen Seite der Burg mit dem Prachtbau der Propyläen, links überragt vom Kolossalbilde der Athene, der Schutzgöttin der Stadt, rechts vom Parthenon, dem glänzenden Festtempel der jungfräulichen Göttin. Vor dem zur Rechten liegenden Seitenflügel der Propyläen sieht man den kleinen Tempel der Nike Apteros.

Der Parthenon, um die Mitte des 5. Jahrhunderts begonnen und in 16 Jahren durch die Architekten Iktinos und Kallikrates auf-

geführt, ist noch gegenwärtig nach entsetzlichen Zerstörungen in mächtigen Ueberresten erhalten als eins der erhabensten Zeugnisse der höchsten Kunstblüthe. Aus pentelischem Marmor in höchst sorgfältiger Behandlung construirt erhebt sich der Bau bei 228′ Länge und 101′ Breite zu einer Giebelhöhe von 59′. Ein dorischer Peristyl (vgl. den Grundriss bei c in Fig. 13) von 8 zu 17 Säulen umgibt den Kern des Baues, der sich bei Pronaos und Posticum mit einer zweiten Reihe von 6 Säulen öffnet. Die Cella hatte Säulenstellungen, auf welchen das Dach des hypäthralen Raumes ruhte. Hier befand sich das chryselephantine Bild der Göttin von Phidias; hier war der Mittelpunkt der grossen Feierlichkeiten, welche beim panathenäischen Feste veranstaltet wurden. An die Cella stiess ein westlicher Raum, ein Opisthodomos, in welchem wahrscheinlich der Staatsschatz aufbewahrt wurde. Von der Wirkung des herrlichen Baues gibt die restaurirte Ansicht, Fig. 20 auf Taf. I. (12.) eine Vorstellung; die edle Behandlung der Details ist aus der Darstellung Fig. 20, welche ein Stück des Gebälkes und den Kopf und Fuss einer Säule vorführt, ersichtlich. Bemerkenswerth als Element ionischer Bauweise ist der feine Perlstab, der sich unter den Dielenköpfen an Triglyphen und Metopen hinzieht. Die Verhältnisse sind noch leichter als am Theseustempel, die Säulen schlanker, das Gebälk minder lastend, dagegen die Abstände etwas enger. Der Durchmesser der Säulen misst 6′, die Höhe 34′, also 5⅔ Durchmesser, der Abstand ungefähr 1⅖. Der Echinus der Säule hat 5 Ringe.

Die **Propyläen**, das Prachtthor, welches den Eingang zur Akropolis bildete, wurden sogleich nach Beendigung des Parthenon um 437 begonnen und innerhalb 5 Jahren vollständig ausgeführt. Dieses Werk, eine Schöpfung des Architekten **Mnesikles**, steht an Schönheit und edler Pracht dem Parthenon nicht nach, ist aber zugleich wegen seiner originellen Anlage ein Unicum, das dem erfinderischen Geiste seines Erbauers grosse Ehre macht. Es war die Aufgabe, ebensowohl einen sicheren Verschluss der festungsartigen Akropolis, als auch eine Vorbereitung auf die Heiligthümer und Prachtdenkmale zu geben, welche sie umschloss. Beides erreichte der Architekt in vollendeter Weise. Das Thor (siehe die Ansicht in Fig. 12, den Grundriss in Fig. 13 bei b) besteht aus einem mittleren Haupttheile und zwei daran gelehnten vorspringenden Flügelgebäuden. Letztere sind nach Art der Tempel mit einer vorderen Säulenhalle *in antis* errichtet. Da sie aber die Vorderseite einander entgegen wenden, so kehren sie dem Nahenden die ernsten Mauerflächen ihrer Langseiten zu, gleichsam eine Fortsetzung der Befestigungswerke. Zwischen ihnen führte eine breite Marmortreppe, nur in der Mitte unterbrochen, um dem Festwagen eine geneigte Ebene zur Auffahrt zu bieten, zum Mittelbaue empor. Da auch dieser noch auf ansteigendem Terrain liegt, so musste hier wegen der an der Aussenseite wie an der Innenseite errichteten Säulenstellung eine besondere Vorkehrung getroffen werden. Man schied also die 75′ tiefe Thorhalle durch eine Querwand, welche die 5 Thore enthält, in zwei Theile, deren vorderer ungefähr zwei Drittel der ganzen Tiefe umfasst. Diesen machte man durch zwei Reihen

von je 3 ionischen Säulen, auf denen das weitgespannte Gebälk ruhte, dreischiffig und glich durch die ihrer Natur nach schlankeren Säulen den Höhenunterschied leicht aus. Den inneren Theil der Vorhalle, den man sodann mit 5 weiteren Stufen erreichte, legte man höher sowohl im Fussboden wie im Gebälk und Dache. Diese geistreiche und originelle Plananlage ging Hand in Hand mit einer musterhaft edlen Ausführung. Wir geben eine Probe der Detailbehandlung in einem Kapitäl unter Fig. 17 und machen nur noch auf die für den Hauptzweck des Thores charakteristische Abstandsweite der beiden mittleren Säulen, welche im Fries zur Anordnung von 3 Metopen auf diesen Zwischenraum führte, aufmerksam. Die Breite des Mittelbaues misst 68′, die Höhe bis zum Giebel 54′. — Stuart a. a. O. Tom. II. Chap. V. Taf. 41 ff. Ross, Schaubert und Hansen a. a. O. Curtius, die Akropolis von Athen Fig. 2.

Fig. 9. 14 und 15. **Das Erechtheion auf der Akropolis von Athen.** — Ausser dem Festtempel der Athene umschloss die Akropolis den eigentlichen Kulttempel, das uralte Heiligthum der Schutzgöttin Athene Polias, welches zugleich dem Erechtheus und anderen Lokalheroen geweiht war. Nachdem durch die Perser auch dieser Tempel verwüstet worden war, erlebte er erst nach dem Tode des Perikles seine erneute, glänzendere Wiederherstellung, die gegen Ende des 5. Jahrhunderts, nach 409 vollendet wurde. Das kleine, in seiner complicirten Anlage einzig dastehende Gebäude, am nördlichen Rande der Akropolis (bei e in Fig. 13) auf abschüssigem Terrain gelegen, erhielt sowohl durch letzteren Umstand wie durch die Nothwendigkeit, den sämmtlichen alten Heiligthümern eine Stätte zu bereiten, eine merkwürdig unregelmässige und abweichende Grundform. Im Laufe der späteren Zeiten vielfach wechselnden Geschicken unterworfen, zuerst als christliche Kirche, dann als türkischer Harem, endlich als Pulvermagazin benutzt, hat es eine solche Verwischung seiner ursprünglichen inneren Einrichtungen erfahren, dass die Frage nach der Bedeutung der einzelnen Theile, ja selbst nach der Abgränzung der Haupträume eine der brennendsten Streitfragen der Archäologie geworden ist. Wir haben hier nur den künstlerischen Charakter des Baues in's Auge zu fassen, der den attisch-ionischen Styl in seiner glänzendsten, üppigsten Entfaltung zeigt. An der Ostseite öffnet sich, wie bei den griechischen Tempeln das Kultgesetz vorschrieb, der Hauptkörper des Baues, wahrscheinlich das Heiligthum der Athene selbst. Eine sechssäulige Prostasis trägt hier den Tempelgiebel. An der entgegengesetzten, der Westseite, deren geometrischen Aufriss Fig. 15 gibt, ist der Bau durch eine Wand geschlossen, in welcher 4 Halbsäulen einen Anklang an die vordere Halle gewähren. Zwischen ihnen lagen Fenster zur Erhellung des hinteren Raumes. Der Hauptkörper des Baues misst von Osten nach Westen 73′, und in der Breite ohne die Seitenhallen 37′. An der Nordseite schliesst sich eine ziemlich tiefe Halle an, deren Dach von 6 Säulen, und zwar 4 davon in der Front, getragen wird (Fig. 14) und aus welcher eine prachtvolle Thür in den Hauptraum führte. Von dem Reichthum und der Feinheit, welche in der Behandlung der Details dieses Baues herrschen, gibt die unter Fig. 9 aufgenommene Darstellung

der Basis und des Kapitäls einer Säule Zeugniss. An letzterem sind die Voluten mit doppelten Rinnen versehen, alle Glieder reich sculpirt und unter dem Kapitäl noch der Säulenhals mit einem Palmettenkranz geschmückt. An der Südseite endlich ist die berühmte Karyatidenhalle, ein zierlicher Vorbau, dessen leichtes Dach von den Marmor-Gestalten atheniensischer Jungfrauen getragen wird. Auf Taf. VI. (17.) ist unter Fig. 13 eine dieser Karyatiden abgebildet. — Stuart a. a. O. Tom. II. Chap. II. Taf. 21 u. 22. Die Restauration nach Inwood in v. Quast's Erechtheion Taf. III.

Tafel III. A. (14 A.)

GRIECHISCHE ARCHITEKTUR.

Ansicht des Zeus-Tempels zu Olympia. — Wir geben hier, nach einer Restauration von H. Strack in E. Curtius' „Olympia", die Ansicht der Ostseite jenes berühmten Festtempels, welcher dem höchsten Nationalgotte der Griechen zu Olympia in dem nördlichen Theile der Westküste des Peloponnes errichtet war. Der Tempel, von Libon aus Elis erbaut und erst gegen 432 v. Chr. beendet, war eines der glänzendsten Monumente der hellenischen Blüthezeit. Aus einem porösen Kalkstein mit feinem Stucküberzuge aufgeführt, mit Bildwerken durch die Hand des Phidias und seiner Schüler geschmückt, ein dorischer Peripteros von 6 zu 13 Säulen erhob sich der berühmte Bau nach Pausanias Angabe 68′ hoch, 95′ breit, 230′ lang. Gegenwärtig liegt er in Trümmern und ist nur zum geringen Theile aufgedeckt. Eben so wenig ist die Altis, der heilige Tempelbezirk, welcher ihn sammt den übrigen Heiligthümern umgab, bis jetzt genauer erforscht worden. Gewiss birgt der Schutt, den Jahrhunderte hier aufgehäuft, eine reiche Anzahl der köstlichen Kunstwerke, welche noch zu Pausanias Zeiten sich um den Tempel erhoben. „Kampf und Sieg unter Zeus Obhut — so schildert Curtius ihn treffend und geistvoll — das war der Grundgedanke, welcher in der künstlerischen Ausstattung des Tempels lebendig hervortrat." Daher auf der Spitze des Giebels die Siegesgöttin, auf den beiden Enden des Daches Preisgefässe als Akroterien. Unter der Victoria hing ein Schild mit dem unheilabwendenden Symbol des Medusenhauptes. Den Giebel der Ostseite füllten bezeichnend die Gestalten des Pelops und Oinomaos, im Begriff unter den Augen des thronenden Zeus jenen Wettkampf zu beginnen, der nach der Ueberlieferung über das Schicksal des Landes entscheiden sollte. Auf der Westseite war der Kampf der Lapithen mit den Centauren dargestellt. Die Tempelcella umschloss das erhabenste Werk des Phidias, die chryselephantine Statue des Zeus Olympios (vgl. den Text zu Taf. VI. (17.) Fig. 1). Zwei Säulenreihen trugen eine Gallerie und eine zweite Säulenstellung, auf welcher das Dach der hypäthralen Cella ruhte.

Tafel IV. (15.)

OSTGRIECHISCHE UND SPÄTGRIECHISCHE ARCHITEKTUR.

FIG. 1. **Vom Zeustempel zu Nemea.** — Zu Nemea im nördlichen Argolis haben sich einige Säulen vom Tempel des Zeus erhalten, an welchen eine spätere Einwirkung der attischen Schule, etwa aus dem Ende des 4. Jahrhunderts v. Chr. zu beobachten ist. Der dorische Styl erscheint hier bereits in einer etwas abstrakten, zu sehr berechneten und verfeinerten Behandlung. — A. Blouet a. a. O. T. III. Pl. 71.

FIG. 2 — 4. **Choragisches Denkmal des Lysikrates zu Athen.** — Im Jahr 334 v. Chr. zum Andenken eines Sieges errichtet, welchen ein gewisser Lysikrates als Chorage davon getragen hatte, bezeichnet dies elegante Monument die zierlich reiche Entfaltung, welcher die atheniensische Architektur im Laufe des 4. Jahrhunderts nachstrebte. Auf einem Unterbau von 11′ im Quadrat (vgl. den Aufriss Fig. 2) erhebt sich ein oberer kreisrunder Theil, dessen prächtiges Gebälk von 6 Halbsäulen getragen wird. Das ganze, 34′ hohe Denkmal war einzig dazu bestimmt, den Siegespreis, einen Dreifuss, zu tragen. Desshalb wird es bedeckt von einem flachen kuppelförmigen, aus einem einzigen Marmorblock gearbeiteten Dache, auf welchem in Gestalt einer prachtvollen Blume sich die mittlere Stütze für den aufzustellenden Dreifuss erhebt. Das Kapitäl, unter Fig. 4 sammt dem zierlichen Gebälke dargestellt, ist als das einzige bis jetzt bekannte Beispiel durchgebildeter korinthischer Form an einem hellenischen Bauwerke höchst merkwürdig. Gebälk und Fries sind ionisch gebildet, letzterer mit Reliefs geschmückt, von denen Fig. 15 auf Taf. VII. (18.) eine Anschauung gewährt. — Stuart a. a. O. Tom. I. Chap. IV. Taf. 24 u. 26.

FIG. 5 — 7. **Choragisches Denkmal des Thrasyllos zu Athen.** — Zu dem gleichen Zweck, der Aufstellung eines Dreifusses, im Jahr 318 errichtet, weicht dies Monument in der Form wesentlich von jenem ab. Am südlichen Abhange der Akropolis gelegen, umfasst es mit architektonischem Rahmen eine Grotte, deren Inneres vermuthlich den Dreifuss einschloss (vgl. den Grundriss Fig. 6). Ursprünglich trugen nur zwei nach dem Vorbilde dorischer Anten geformte Pfeiler das leichte Gebälk. Als aber später der Oberbau durch zwei Aufsätze und die Statue des Dionysos belastet wurde (s. den Aufriss Fig. 5), musste der schmalere Mittelpfeiler hinzugefügt werden. Die durchgehends angeordnete Tropfenverzierung am Gebälk und die Lorbeerkränze des Frieses gibt Fig. 7 in grösserem Maassstabe. — Stuart a. a. O. Tom. II. Chap. IV. Taf. 37 ff.

FIG. 8—14. **Die Propyläen von Eleusis.** — In den äusseren Vorhof des grossen Demetertempels zu Eleusis führte ein stattliches Prachtthor, welches wie der Aufriss Fig. 8 und der Grundplan Fig. 9 lehrt, eine genaue Copie des Mittelbaues der atheniensischen Propyläen war. Dasselbe wurde erst um die Mitte des letzten Jahrhunderts v. Chr. erbaut,

bestand aus pentelischem Marmor wie die sämmtlichen atheniensischen Monumente und ist nur noch in Trümmern erhalten. Sechs Stufen führten hinauf zur inneren Thorhalle, deren Decke von sechs ionischen Säulen getragen wurde. Kapitäl und Basis derselben ist unter Fig. 10 u. 11 veranschaulicht; die Seitenansicht des ersteren gibt Fig. 12, und den Durchschnitt der Volute Fig. 13. Die Felderdecke der Halle war ebenfalls eine Nachbildung der hochgepriesenen atheniensischen Propyläendecke. Fig. 8[a] zeigt den Durchschnitt eines Deckbalkens mit zwei reich verzierten Kassetten, deren Untersicht Fig. 8[b] darstellt. Fig. 14 gibt ein Akroterion dieses Baues. — The unedited antiquities of Attica by the Society of Dilettanti. Chap. II. pl. 1 ff.

Fig. 15—17. **Details von den inneren Propyläen des grossen Tempels zu Eleusis.** — Der für die berühmten Mysterien der Demeter errichtete Tempel zu Eleusis wich nach Maassgabe seines Zweckes wiederum in auffallender Weise von den sonst gebräuchlichen Tempelanlagen ab. Er bildete ein geräumiges Quadrat von 167′ im Lichten, dessen Decke von 4 dorischen Säulenreihen getragen wurde. Der Plan dieses interessanten Baues wird dem Iktinos zugeschrieben; die erhaltenen Reste datiren jedoch aus einer späteren Bauzeit. Den Zugang zum heiligen Tempelhofe bildete ein Thorbau mit drei Oeffnungen, in elegantem ionischem Styl, wahrscheinlich vom Demetrius Phalereus erbaut. Das schöne, mit reichem Akanthusblattwerk geschmückte Antenkapitäl (Fig. 15 gibt die Ansicht, Fig. 16 einen Theil vom Grundriss des Abacus) spricht wenigstens für jene Zeit, da es in seinem Formencharakter dem Denkmale des Lysikrates nahe steht. Die Gestalten der geflügelten Thiere auf den Ecken sind in der Zeichnung ergänzt. Fig. 17 stellt die Basis desselben Pfeilers dar. — The unedited ant. of Attica Chap. III. pl. 5.

Fig. 18—20. **Tempel der Artemis Propylaea zu Eleusis.** — Vor den unter Fig. 8 ff. dargestellten äusseren Propyläen zu Eleusis lag ein kleiner, der Artemis geweihter dorischer Tempel, ein Amphiprostylos (vgl. den Grundriss Fig. 19 und den Aufriss Fig. 18) mit zwei Säulen *in antis*, 21′ breit und 40′ lang. Seine Ausführung zeigt elegante Formen und Verhältnisse, doch nicht ohne eine etwas schematische Behandlung, so dass er wohl in das 4. Jahrhundert zu setzen sein wird. Fig. 20 gibt eines seiner zierlichen Akroterien. Das Material war mit Ausschluss des Daches pentelischer Marmor. — The unedited ant. of Att. Chap. V. pl. 1. 2. u. 8.

Fig. 21—24. **Der Thurm der Winde zu Athen.** — Um die Mitte des 2. Jahrhunderts v. Chr. von Andronikos Kyrrhestes gebaut, ist dies kleine Denkmal ein wichtiges Zeugniss für die Spätzeit attischer Architektur. Am neuen Markte gelegen, diente es hauptsächlich als Stunden- und Windzeiger. Ein achteckiger Raum mit zwei Eingangshallen (vgl. den Grundriss Fig. 24 und den Aufriss Fig. 21) umschloss im Innern eine Wasseruhr, deren Spuren, noch jetzt sichtbar, in der Grundrissdarstellung gegeben sind. Am Friese sieht man die Gestalten der acht Winde als Reliefs, und unter denselben zeigen die Marmorwände die eingeritzten Linien einer Sonnenuhr. Das flach ansteigende Dach

trug die eherne Figur eines Tritonen (auf der Abbildung ergänzt), der auf einem korinthischen Kapitäl beweglich angebracht war und mit seinem Stabe auf den jedesmal wehenden Wind hinzeigte. Der halbrunde Vorbau scheint mit der Einrichtung der Wasseruhr in Verbindung gestanden zu haben. Das Krönungsgesims des Baues (Fig. 22) zeigt etwas schwere und gehäufte Gliederung. Ebenso das Gebälk der Vorhallen, welches sammt den merkwürdigen Säulenkapitälen unter Fig. 23 vergrössert dargestellt ist. Die schilfartigen Blätter, welche aus dem Akanthuskranze aufsteigen, erinnern nicht undeutlich an gewisse ägyptische Formen. — Stuart a. a. O. Tom. I. Chap. III. pl. 13 ff.

Fig. 25 und 26. **Vom Tempel der Athene Polias zu Priene.** — Während in Hellas der ionische Styl durch die Berührung mit dorischen Elementen jene Modification erfuhr, welche wir in den attischen Monumenten kennen gelernt haben, behielt derselbe in den kleinasiatischen Kolonien seinen ursprünglichen Charakter, der sich besonders durch eine vorzugsweise weiche Formenbehandlung auszeichnet. Die erhaltenen Denkmale Kleinasiens gehören erst der Spätzeit des 4. Jahrhunderts an. Unter ihnen ist der vom Architekten Pytheos um 340 v. Chr. erbaute, von Alexander dem Grossen eingeweihte Tempel der Athene Polias von Priene als eines der edelsten Werke hervorzuheben. Fig. 25 veranschaulicht Kranzgesims, Gebälk und Säulenkapitäl, Fig. 26 die Säulenbasis, an welcher die beiden Hohlkehlen unter dem oberen Pfühl mit seinen Ringen charakteristisch für die ionische Bauweisen sind.

Fig. 27 und 28. **Vom Tempel des Apollo zu Didymö.** — Einer der grossartigsten Tempel des Alterthumes war der nach der Zerstörung durch die Perser im Laufe des 4. Jahrhunderts erneuerte Tempel des Apollo zu Didymö bei Milet, ein mächtiger ionischer Dipteros von 10 zu 21 Säulen, 303′ bei 164′ messend. Der Architrav (Fig. 27) ist nur zweigetheilt, am Kapitäl fällt die unschöne Form des Kanales auf; die Basis (Fig. 28) zeigt eine Doppelkehle unter einem zu stark ausladenden Pfühl.

Taf. IV. A. (15. A.)

GRIECHISCHE ARCHITEKTUR.

Darstellung der Polychromie des dorischen Tempels. — Zum völligen Verständniss von der Wirkung griechischer Architekturformen gehört eine Anschauung von der Bemalung, welche man denselben zu geben pflegte. Ueber die Frage nach der Polychromie der griechischen Architektur ist lange Zeit ein lebhafter Streit unter den Kunstforschern geführt worden. Es fehlte nicht an Archäologen, welche einen vollständigen Farbenüberzug der hellenischen Tempel behaupteten. Dieser extremen Ansicht trat F. Kugler im Jahre 1835 mit seiner Schrift über die „Antike Polychromie“ entgegen, die in neuer Bearbeitung mit Zusätzen versehen, kürzlich in desselben Verfassers „Kleinen Schriften und Studien zur Kunstgeschichte“ erschienen ist. Zur Erläuterung seiner Ansicht

war jener Schrift (vgl. die angeführte Sammlung, Bd. I., S, 265) eine farbige Restauration des antiken Tempels beigefügt, deren Vergleichung mit unserer nach den Ergebnissen der neuesten Untersuchungen entworfenen Abbildung von Interesse ist. Es geht daraus klar hervor, dass Kugler's damalige Ansicht im Wesentlichen, nämlich in der Behauptung, dass die unteren Theile, die Säulen, die Umfassungsmauern und selbst der Architrav farblos gewesen seien, bestätigt worden ist. Die wichtigste Modification derselben betrifft die Triglyphen. Kugler hatte in consequenter Weise, da sie als wesentliche Theile der Construction aufzufassen sind, dieselben ebenfalls ungefärbt angenommen. Die neuere Forschung dagegen, deren Resultate man in der neuen Bearbeitung der erwähnten Schrift zusammengestellt findet, hat die Triglyphen als durchgängig gefärbt befunden, während die Metopen bisweilen farblos, bisweilen dunkelroth oder gar gleich den Triglyphen blau gefärbt sich zeigen. An den Kapitälen der dorischen Säulen ist nach wie vor keinerlei Spur von Färbung erkundet worden. (Ueber das Einzelne und die genaueren Belege aus den Schriftstellern und den Monumenten verweisen wir auf die bereits angeführte wichtige Kugler'sche Schrift.)

Tafel V. (16.)

ALTGRIECHISCHE SCULPTUR.

Auch auf dem Gebiete der bildenden Kunst enfaltete das griechische Volk schon in den frühesten Zeiten eine ausgebreitete Thätigkeit. Die Beschreibungen der Schriftsteller von den bildnerischen Werken des heroischen Zeitalters und jene merkwürdigen Reste uralter Steinsculptur, welche wir an dem Thor der Löwinnen von Mykenä (vgl. Taf. 12. Fig. 6) kennen gelernt haben, lassen indess auf einen ähnlichen Gegensatz dieser primitiven Bildnerei zu der eigentlich hellenischen Sculptur schliesen, wie er uns oben zwischen der kyklopischen und hellenischen Bauweise entgegengetreten ist. Götterbilder von roher, pfeilerartiger Gestalt wurden, als die einzigen Aufgaben der freien statuarischen Kunst, lange Jahrhunderte hindurch mit ängstlicher Gleichförmigkeit eines dem anderen nachgebildet, und was sonst aus den Händen des Schnitzers oder Erzarbeiters hervorging, beschränkte sich auf die Erzeugnisse der untergeordneten Tektonik, deren Formen und Verzierungen von orientalischen Einflüssen vielfach beherrscht wurden. Erst um die Mitte des 6. Jahrhunderts v. Chr., als nach dem Sturze des alten Königthumes ein höheres Gefühl selbständiger Kraft in dem hellenischen Volke erwacht war, als die Ausbildung der gymnastischen Künste jenem eigenthümlich griechischen Sinn für die Schönheit der Menschennatur volle Nahrung gab, als endlich Sitte und Religion es gestatteten, die so im Leben angeschauten Formen zur Verherrlichung edler Menschen, ja selbst zur Darstellung der Götter anzuwenden, da erst konnte der Morgen der hellenischen Sculptur anbrechen.

Fig. 1 und 2. **Metopenreliefs vom mittleren Tempel der Burg zu Selinunt.** — Von dem noch unbeholfenen, aber energischen Ringen dieses Jünglingsalters der griechischen Kunst bieten uns die vorstehenden beiden, in Tuff gearbeiteten und ursprünglich bemalten, Bildwerke aus der Mitte des 6. Jahrhunderts das älteste Beispiel. Auf der ersten sehen wir den Perseus, mit Hermeshut und Flügelschuhen angethan, im Beisein der Athene die Medusa tödten, welche den zu ihr aufspringenden Pegasus umklammert; das zweite stellt den Herkules dar, die überwundenen Kerkopen tragend. Stellung, Anordnung und Ausdruck der Figuren, sowie die überaus rohe Arbeit tragen noch ganz den Charakter der ältesten Kunst; in den breiten, fleischigen Massen der Glieder dagegen und einzelnen Ansätzen zu kräftiger Bewegung offenbart sich schon ein gewisser Sinn für Naturwahrheit und Leben. (vgl. Taf. 13. Fig. 1 u. 3.)

Fig. 3 und 4. **Metopenreliefs vom mittleren Tempel der Unterstadt Selinunt.** — In diesen, ebenfalls aus Tuff gearbeiteten und ehemals farbigen, Bildwerken befindet sich die Skulptur schon auf einer weit höheren Stufe. Die Verhältnisse sind schlanker, die fein gefalteten Gewänder schmiegen sich lebendig den Bewegungen des Körpers an, in der Composition blickt bereits ein Streben nach künstlerischer Benutzung des Raumes durch und die grosse Lebhaftigkeit, ja Energie der Handlung vermag den fehlenden Ausdruck der Köpfe aufzuwiegen, deren Bildung, nach dem Haupt des Gefallenen auf Fig. 4 zu schliessen, noch bei jener alterthümlichen Starrheit stehen blieb. Die oberen Theile der Tafeln bis zu den punktirten Linien gehören modernen Ergänzungen an.

Fig. 5. **Metopenrelief vom südlichen Tempel des Osthügels zu Selinunt.** — Noch jünger als die vorigen ist diese Darstellung des Aktaeon, der auf Geheiss der von ihm beleidigten Diana in einen Hirsch verwandelt und von seinen eigenen Hunden zerrissen wird. Zwar erscheint die Gestalt der Diana in Stellung, Bewegung und Gewandung noch ganz in den Fesseln des alten Kunstgepräges festgehalten; in der Bildung des Jägers und der Hunde dagegen zeigt sich bereits eine Freiheit der Bewegung und eine so naturwahre Durchführung des Nackten, dass wir genöthigt sind, das Bildwerk bis in die zweite Hälfte des 5. Jahrhunderts herabzurücken. Die unbekleideten Theile der Göttin sind in Marmor, das Uebrige in Tuff gearbeitet. — Sämmtliche fünf selinuntischen Bildwerke werden in Palermo aufbewahrt.

Fig. 6. **Relief an einem marmornen Thron aus Samothrake.** — Dieses Bildwerk, dessen Darstellung den Inschriften (Agamemnon, Talthybios, Epeios) zufolge einen Kriegsrath der griechischen Helden vor Troja darstellt, ist wiederum in jener durchaus alterthümlichen Weise ausgeführt und erinnert lebhaft an die Vasenbilder archaischen Styles (vgl. Taf. IX, 1). An der geschuppten Stuhllehne wie an anderen Theilen des Werkes sind Spuren ursprünglicher Bemalung erhalten. — Das Relief befindet sich im Museum zu Paris.

Fig. 7. **Sogenanntes Relief der Leukothea.** — Von mehr Fülle in den Formen und einer freieren Natürlichkeit der Bewegung ist diese Reliefdarstellung aus der Villa Albani zu Rom, auf welcher einer sitzenden

Gottheit (Leukothea) ein Knäbchen (Bacchus) von der Mutter dargereicht wird, die das Gängelband des Kleinen in den Händen hält. Die feingefalteten Gewänder sind in alterthümlicher Weise, doch mit zarter Betonung der durchscheinenden Körpermassen ausgeführt; eigenthümlich ist das glatt herabfallende Haar und die starke perspektivische Verkürzung der beiden weiblichen Gestalten rechts im Hintergrunde, welche sich in anbetender Stellung der Göttin zu nahen scheinen.

Fig. 8 und a. b. c. d. **Westliche Giebelgruppe vom Minervatempel zu Aegina.** — Den vollsten Aufschluss über den Charakter dieser Kunstepoche gewinnen wir aus den Statuengruppen der sog. Aegineten, von denen die des Westgiebels, als die am vollständigsten erhaltene, mit Andeutung ihrer ursprünglichen Aufstellung in dem Tympanum des Tempels, mitgetheilt wird. Die von links unter dem Schutz ihrer Vorkämpferin Athene heranstürmenden Griechen — Ajas der Telamonier, Teukros, Ajas Sohn des Oïleus — kämpfen um den Leichnam des Patroklos, der in der Mitte zu Füssen der Göttin hingesunken ist. Von der Rechten dringen die Troer — Hektor, Paris, Aeneas — heran; ein Jüngling in gebückter Stellung will den Gefallenen fortziehen; die Ecken werden zu beiden Seiten durch liegende Verwundete ausgefüllt. In diesen rund in Marmor gearbeiteten Bildwerken kommt jener Gegensatz zwischen den lebendig entwickelten Körperformen und der Starrheit des Gesichtsausdruckes zur klarsten Anschauung; das gleichförmige Lächeln verräth ein erst erwachendes Streben nach Ausdruck, die Behandlung der nackten Körperformen dagegen schon eine bedeutende Fertigkeit und Feinheit in der Nachbildung der Natur. Bei grosser Zierlichkeit zeigt sich eine richtige Beobachtung der Verhältnisse; die Bewegungen, hie und da noch mechanisch und übertrieben, sprechen zuweilen, wie bei dem gefallenen Patroklos, die Handlung treffend aus, und die Art der Composition weist schon die Fähigkeit auf, die Figuren in Stellung und Bewegung den Linien des durch den Giebel strenge vorgeschriebenen Raumes anzupassen. Die Gestalt der Athene hat noch am meisten von dem alten Gepräge, an dessen bedeutungsvoller Feierlichkeit man bei Darstellungen der Götter wohl aus religiöser Scheu lange nicht zu tasten wagte. *a* ist der Kopf der Athene, *b* der des Patroklos in grösserem Maassstabe, *c* der des Laomedon und *d* des Paris vom östlichen Giebel. — Die Statuen befinden sich in der Ergänzung von Thorwaldsen, welcher u. A. der Schild des zweiten Kriegers zur Linken und sämmtliche Speere angehören, in der Glyptothek zu München.

Fig. 9. **Pallas in der Villa Albani.** — Von demselben alterthümlichen Gepräge wie jene Vorkämpferin des Aeginetengiebels ist dieser Rest einer Marmorstatue, welche nach der Aegis und dem von Schlangen umgürteten Ueberkleide zu schliessen, ebenfalls eine Pallas dargestellt haben muss; auf dem ausgehöhlten Kopf sass wahrscheinlich ein metallener Helm.

Fig. 10. **Penelope im Museum Pio-Clementinum.** — Von feinerer Ausführung und geschmackvollerer Gewandung erscheint dieses Marmorbild

der trauernden Penelope, deren Kopf, rechter Arm und Füsse übrigens moderner Ergänzung zuzuschreiben sind.

FIG. 11. **Apollo im britischen Museum.** — Zu den bemerkenswerthesten Erzbildern dieser Epoche gehört der mitgetheilte stehende Apollo mit dem kleinen Hirschkalb in der Rechten, während die Linke wohl den Bogen hielt. Die Haltung ist, wie es die Sitte bei solchen Kultusbildern forderte, ruhig, der Ausdruck des Kopfes ernst und typisch, die Formen des Körpers dagegen wohl proportionirt und sorgfältig durchgebildet.

FIG. 12. **Minerva des Museums zu Dresden.** — Die Stellung dieser, mit einer hinten bis auf die Beine herabfallenden Aegis, Mantel und Untergewand bekleideten, Pallasstatue können wir uns nach der auf Fig. 13. mitgetheilten Darstellung zu einer vorkämpfenden Athene ergänzen. Der bemerkenswerthe Umstand, dass die Reliefs an den Gewandstreifen, mit kleinen Darstellungen von Gigantenkämpfen, in einem vorgeschrittenen Style gearbeitet erscheinen, beweist, dass diese Statue in den Zeiten der entwickelten Kunst absichtlich in alterthümlicher Weise ausgeführt wurde.

FIG. 13. **Herkulanensische Pallas.** — Ein ähnlicher Gegensatz der Behandlung besteht bei dieser, gegenwärtig im Museum zu Neapel befindlichen, Statue zwischen den fein und lebendig gearbeiteten Formen, insbesondere der Arme, Füsse und des Gesichtes, und der nach althergebrachter Weise gefalteten Gewandung. Der Helm ist mit eingelegter Arbeit und einem Greif, der Hals mit einem Perlenschmuck geziert; an einzelnen Theilen des Gewandes u. a. haben sich Spuren von Gold und Bemalung erhalten.

FIG. 14. **Altar der zwölf Götter aus der Villa Borghese.** — Auch dieses Werk von hohem Adel der Empfindung und feiner Ausführung gehört einer späteren Kunst an, welche mit Absicht den alterthümlichen Styl nachahmte. Als besonderes Anzeichen hievon ist, ausser der Starrheit der Bewegungen und der Gewänder, jenes Lüpfen des Kleides oder Schleiers mit zwei Fingern zu beachten, welches zugleich mit dem leichtschwebenden Gang einer althergebrachten Festsitte entnommen wurde. Die hier abgebildete Fläche des dreiseitigen Altars, welcher sich jetzt im Louvre zu Paris befindet, stellt oben Apollo, Artemis, Hephaestos und Athene, unten die drei Horen dar.

FIG. 15. **Bronzestatuette in Tübingen.** — Die Arbeit dieses kleinen Werkes, welches man seiner — in unsrer Abbildung zu weit nach vorne übergebogenen — Haltung zufolge für einen Wagenlenker (Amphiaraos) erklärt hat, schliesst sich eng an die der Aegineten an, nur dass die Züge des Gesichtes mehr Ausdruck haben als bei jenen, und der Körper schlankere Proportionen zeigt. Die ängstliche Aufmerksamkeit, mit welcher der Wagenlenker die Rechte über den Rossen erhebt, während die Linke den Zügel straffer anzuziehen sich bemüht, ist mit grosser Lebendigkeit zur Anschauung gebracht.

Tafel VI. (17.)

GRIECHISCHE SCULPTUR DER BLÜTHEZEIT.

FIG. 1. **Zeus von Olympia.** — Noch im 5. Jahrhundert gelangte die hellenische Sculptur unter des Perikles glänzender Staatsregierung nach einer überraschend schleunigen Entwicklung in Athen zum höchsten Gipfel der Vollendung. Das erhabenste Werk des grössten Meisters dieser Schule, des Phidias, das Zeusbild von Olympia, ist uns leider nur aus den Beschreibungen der Schriftsteller und einigen Nachbildungen (vgl. Taf. 18 A. Fig. 1 und 2) bekannt, welche indess, wie die mitgetheilte Kaisermünze von Elis, wenigstens eine Vorstellung von der ursprünglichen Composition des Riesenwerkes gewähren. Auf einer mit Bildwerken verzierten 12′ hohen Basis erhob sich der aus Cedernholz gearbeitete und mit kostbaren Reliefs und Malereien geschmückte Sitz, auf welchem das etwa 40′ messende Götterbildniss thronte. In der Rechten eine Siegesgöttin, in der Linken den Herrscherstab mit dem Adler tragend, schaute der Gott, in dessen Antlitz sich Majestät mit freundlicher Milde paarte, huldvoll zu den Sterblichen hernieder. Die prachtvolle Arbeit der nackten Theile in Elfenbein, der Gewandung in kunstreich verziertem Golde erhöhte den Eindruck des gewaltigen Werkes, in dem der Grieche die Offenbarung seines höchsten Gottes erblickte, zu einem Wunder der Welt. Vor ihm nicht angebetet zu haben, galt für ein beklagenswerthes Unglück. — Quatremère de Quincy Jupiter Olympien pl. 17, 2.

FIG. 2. **Pallas Promachos auf der Akropolis zu Athen.** — Demselben Meister, welcher das Ideal des höchsten hellenischen Gottes schuf, gehört auch die Vollendung der Pallas an, in welcher Athen seine besondere Schutzgöttin verehrte. Als Vorkämpferin der athenischen Helden war die über 50′ hohe Erzstatue gedacht, welche Phidias für den Platz vor dem Parthenon bestimmte; sie erhob den Schild und schwang mit der Rechten die Lanze, dass diese, über die Gebäude der Burg emporragend, weithin den Schiffern als ein Gruss der hellenischen Hauptstadt entgegenleuchtete (vergl. Taf. 14. Fig. 12). Die mitgetheilte athenische Münze gibt uns von der Aufstellung des Bildes eine Vorstellung. — Mionnet, Description des Médailles Suppl. III, Pl. 18, 3.

FIG. 3. **Theil des Frieses vom Theseustempel zu Athen.** — Mit eigenen Augen eine jener göttlichen Einzelstatuen anzuschauen, war uns Spätgeborenen nicht vergönnt. Dagegen vermögen wir aus einer bedeutenden Anzahl, freilich arg zerstörter, Tempelsculpturen, welche von der attischen Schule und zum grössten Theile unter der persönlichen Leitung des Phidias geschaffen wurden, den Höhenpunkt der griechischen Sculptur kennen zu lernen. Schon die mitgetheilten Hautreliefs vom Innenfriese des Theseion, die frühesten, der Mitte des 5. Jahrhunderts zugehörigen, Tempelsculpturen dieser Epoche, tragen das Siegel der Vollendung. Die Formen sind zu einer gedrängten Fülle und hohen Naturwahrheit ausgebildet, die Bewegungen kräftig, ohne je in Härte und

Gewaltsamkeit auszuschreiten, die Gewänder bedeutungsvoll und graziös geordnet, und über das Ganze jene anspruchslose Schönheit und Würde ausgebreitet, welche das Wesen der Blüthezeit hellenischer Bildnerei bezeichnet. Das vorstehende Marmor-Fragment stellt einen Kampf heroischer Wesen dar, den drei sitzende Göttergestalten leiten. — Stuart, Antiquities of Athens, III, chap. I. pl. 15 u. 16.

Fig. 4 und 5. **Parthenon; Metopen der Südseite.** — Noch unmittelbarer von dem Geiste des Phidias beherrscht erscheint die bedeutende Reihe herrlicher Bildwerke, mit welcher der Haupttempel des athenischen Staates, der Parthenon, geschmückt war (vgl. Taf. 12. Fig. 21 u. Taf. 14. Fig. 12). Indessen sind auch sie nicht überall von gleicher Vollendung. Die mit Hautreliefs gezierten Metopen, aus deren südlicher Reihe wir zwei Stücke mittheilen, zeigen noch eine gewisse Strenge des Styls und Unbeholfenheit der Komposition, so dass man die Arbeit älterer attischer Meister in ihnen vermuthet, welche Phidias zu dem umfangreichen Werke mit hinzuzog. Fig. 4 ist der Kampf eines Lapithen mit einem Kentauren (vgl. Taf. 14. Fig. 20), Fig. 5 die attische Heroine Herse, eine Tochter des Kekrops, bei deren Anblick Hermes von Bewunderung und Liebe ergriffen wird. — Stuart, Ant. of Ath. II, chap. 1, 12.

Fig. 6 und 7. **Parthenon; östliches Giebelfeld.** — In den grossartigen Rundwerken der Giebelfelder dagegen ist man berechtigt, die Hand der bedeutendsten Schüler des Phidias, ja die eigene des Meisters selber zu erkennen. Hier sind die in grossen Flächen gearbeiteten Formen der Körper zu der höchsten Wahrheit und Schönheit entfaltet; wie ein lebendiger Theil des Ganzen schliesst sich die mit staunenswerther Leichtigkeit ausgeführte Gewandung den gewaltigen Massen der Glieder an, und noch in der furchtbaren Zertrümmerung fühlen wir das blühende Leben, welches der Meister in sie gehaucht, durch diese göttlichen Marmorbilder strömen. Wir theilen von den besterhaltenen Figuren zwei Gruppen von je zwei Göttinnen mit, welche der auf dem westlichen Giebel dargestellten Erscheinung der Athene unter den Göttern zuschauen. — Müller und Oesterley, Denkmäler der alten Kunst, Taf. XXVI, Fig. 120. c. f.

Fig. 8, 9 und 10. **Parthenon; Theile des Frieses.** — Während sich die ebengenannten Werke neben der Hoheit ihres Styles vornehmlich auch durch die freie Natürlichkeit auszeichnen, mit welcher der gegebene Raum des Giebelfeldes für die Entfaltung der reichen Komposition ausgebeutet wurde, so erscheint dagegen der grosse Innenfries der Cella in der Gleichförmigkeit seiner Anordnung von den Gesetzen des Raumes und seiner dekorativen Bestimmung vielfach beherrscht. Indessen erhöht auch dieses ernste Gleichmaass wiederum den feierlichen Charakter, welchen das Wesen der Darstellung forderte: es ist der heilige Festzug, welcher am höchsten Feiertage der Pallas Parthenos, den Panathenäen, von dem athenischen Volke begangen wurde. An der Vorder- (Ost-) Seite thronen die zwölf Götter Athens, von denen Fig. 8 eine Gruppe mit Poseidon, Erechtheus, Peitho, Aphrodite und Eros darstellt; ihnen naht, Fig. 10, der Zug der athenischen Mädchen, Weihgeschenke darbringend;

darnach folgen die Greise und Greisinnen der Stadt, die Wagenkämpfer, Musiker, Opferer und endlich eine Schaar von Jünglingen zu Ross, wie die Gruppe auf Fig. 9 veranschaulicht. Das Ganze ist in flachem Relief, leicht und lebendig, doch nicht ohne Abweichungen in der technischen Behandlung, ausgeführt; an den Gewändern und Haaren fand man Spuren von Gold und Bemalung; Zügel, Stäbe u. dgl. bestanden aus Metall. — Müller a. a. O. Taf. XXIV, 115, g; XXV, 118; XXIII, 115, c; nach Stuart Ant. of Ath. II, chap. I.

FIG. 11. **Amazonenkampf vom Fries des Apollotempels bei Phigalia.** — Dem Geiste der attischen Kunst, insbesondere den Bildwerken des Theseustempels (vgl. Fig. 3) in den Motiven und jener grossen Lebendigkeit der Bewegung nahe verwandt sind diese Hautreliefs vom Apollotempel zu Bassae bei Phigalia (vgl. Taf. 14. Fig. 4). Das mitgetheilte Fragment gehört dem Amazonenkampfe an, welcher die eine Hälfte des Innenfrieses der Cella einnimmt; so kühn und mannigfaltig die Composition ist, so verräth sie dabei doch vielfach ein Streben nach dem Gewaltsamen und Uebertriebenen, und auch in der Technik lassen die Arbeiten dieser Lokalschule die Sorgfalt und Eleganz der athenischen Meister vermissen. — Stackelberg, der Tempel des Apollo zu Bassae.

FIG. 12. **Perserkampf vom Fries des Niketempels zu Athen.** — Ebenfalls besonders durch die Lebendigkeit ihrer Composition ausgezeichnet, und der Entstehung des Bauwerkes zufolge, welches sie zieren (vgl. Taf. 14. Fig. 1), auch der Zeit nach den Bildwerken des Theseion (vgl. Fig. 3) nahestehend, sind die Hauptreliefs vom Innenfriese des athenischen Niketempels. In den arg zertrümmerten Resten erkennt man Kämpfe zwischen Hellenen und Barbaren, deren glorreiches Ende Kimon durch die Erbauung dieses Siegestempels feiern wollte. — Ross und Schaubert, die Akropolis von Athen, Abth. I.

FIG. 13. **Karyatide vom Erechtheion zu Athen.** — Zu den herrlichsten Resten der attischen Kunstblüthe gehören die sechs kolossalen Jungfrauengestalten, welche das Dach der Halle am Erechtheion tragen (vgl. Taf. 14. Fig. 14 u. 15). Angethan mit dem vollen Putz der panathenäischen Festfeier und von einer kraftvollen Schönheit der Formen und Bewegungen sprechen sie zugleich die Heiligkeit ihrer Bestimmung und ihren architektonischen Zweck bedeutsam aus. — Stuart a. a. O. II. chap. 2.

FIG. 14. **Attisches Grabmonument.** — Eine gleiche Vollendung, wie sie aus jenen Zierden der Tempel hervorleuchtet, zeigen uns zahlreiche Bildwerke aus derselben Zeit, mit denen der Hellene die Gedenksteine seiner Todten schmückte. Zu den schönsten gehört das mitgetheilte Basrelief von einem attischen Grabe; es stellt den Genius des Todes in Gestalt eines schönen Jünglings dar, der gegen einen kahlen Baumstamm gelehnt wehmüthig zu dem todten Vogel in seiner Rechten niederschaut.

FIG. 15 und 16. **Amazonen.** — Als Ausdruck des energischen und erfolgreichen Wetteifers, in welchen die gleichzeitige Kunst des übrigen Griechenlands mit den attischen Meistern getreten war, theilen uns die alten Schriftsteller die Geschichte eines Künstler-Wettkampfes mit, in welchem Polyklet von Argos mit seiner Amazone den Phidias, Kresilas,

Phradmon und Kydon besiegte. Die Statue des Siegers ist uns nicht erhalten; das Werk des Phidias aber glaubt man in einer Marmorstatue des Vatikan (Fig. 15), das des Kresilas in der verwundeten Amazone des kapitolinischen Museums (Fig. 16) wieder zu erkennen; und der hohe Styl, in welchem diese beiden Bildwerke die blühende Kraft des Amazonenideals verwirklichen, lässt in der That eine solche Zusammenstellung mit den Meistern der höchsten griechischen Kunstepoche zu. — Musée français T. IV, P. III, pl. 14; Mus. Capitol. III, tav. 46.

Tafel VII. (18.)

GRIECHISCHE SCULPTUR DER ZWEITEN BLÜTHEZEIT.

FIG. 1. **Hera des Polyklet.** – Auf dem Wendepunkt des eben betrachteten und des anbrechenden 4. Jahrhunderts, welches die zweite eigenthümliche Blüthezeit der hellenischen Sculptur umfasst, steht Polyklet von Argos, das Haupt seiner heimathlichen, mit der Nachbarstadt Sikyon seit alter Zeit verbundenen Kunstschule. Des Meisters bedeutendstes Werk, in dessen kunstreicher Goldarbeit er sogar den Phidias noch übertroffen haben soll, war die gleich dem olympischen Zeus in Gold und Elfenbein ausgeführte Herastatue zu Argos, von deren hoher Idealität der Auffassung der mitgetheilte Kopf aus der Villa Ludovisi uns eine Anschauung zu geben vermag. — Meyer, Geschichte der bildenden Künste, Taf. 20.

FIG. 2. **Kopf aus der attischen Schule.** – Als Gegenbild zu dem Ideale des argivischen Meisters mag hier ein vereinzelter Kopf von gleicher Vollendung angereiht werden, welcher durch ein seltsames Geschick von Athen nach Venedig kam, dort lange verborgen lag, bei seiner kürzlichen Wiederauffindung aber sofort als zu den Werken der phidianischen Kunstschule gehörig anerkannt wurde. Beide vorstehenden Köpfe sind von dem in ruhiger Klarheit und in grossen Zügen gehaltenen Styl, in welchem die hellenischen Meister das Antlitz ihrer Götterideale bildeten, die herrlichsten Muster. Der attische Kopf, an dem nur kleine Theile ergänzt sind, befindet sich gegenwärtig in Paris. — Kunstblatt zum Morgenblatt, 1824, Nro. 8.

FIG. 3. **Diadumenos des Polyklet.** – Als das Hauptverdienst dieses Meisters geben uns die Alten die Vollendung der schönen Körperform, besonders in Erzbildern jugendlicher athletischer Gestalten, an und rühmen als eine der vorzüglichsten derselben die Statue eines zart gebildeten Jünglings, der sich eine Binde um das Haupt legt (Diadumenos). Die mitgetheilte Statue aus dem Palast Farnese in Rom kann wegen ihrer Uebereinstimmung mit jenen Nachrichten als eine Kopie des polykletischen Werkes angesehen werden. — Gerhard, Antike Bildwerke, Cent. I, 69.

FIG. 4. **Aphrodite von Melos.** – Mit dem Ende des peloponnesischen Krieges veränderte sich in dem Umschwung des Volksgeistes auch der

Darstellungskreis und die Behandlungsweise der hellenischen Sculptur. Schon war die menschliche Gestalt als selbstständiger Gegenstand der Kunst neben dem göttlichen Ideal aufgetreten; jetzt wird nun auch die menschliche Seele und der Wechsel ihrer Empfindungen in das bis dahin von himmlischer Ruhe beherrschte Gebiet der bildenden Kunst aufgenommen und von Göttern erhalten vornehmlich diejenigen in dieser Zeit ihre plastische Vollendung, deren Wesen eine Durchdringung mit menschlicher Leidenschaft zulässt. Mit einer hohen Auffassung gepaart erscheint dieses Erwachen der Empfindung in dem mitgetheilten Bilde der siegreichen Aphrodite, welches auf der Insel Melos gefunden, jetzt im Louvre zu Paris aufbewahrt wird. — O. Müller, Denkmäler II, Taf. XXV, Fig. 270.

Fig. 5. **Apollo Kitharoedos.** — Zu den grössten Meistern dieser zweiten Blütheepoche gehört Skopas von Paros, dessen enthusiastisch bewegtem Geiste unter Anderem die Schöpfung des Githarspielenden Apollo entstammt. In dem schwärmerischen Aufblick und der tanzartig gehobenen Bewegung der mitgetheilten Statue des Vatikan sind uns die Spuren dieser Auffassung erhalten. — Musée français I, pl. 5.

Fig. 6. **Apollo Sauroktonos.** — Einer verwandten Richtung angehörig, aber von einer stilleren Innigkeit der Empfindung und dem feinsten Sinne für die Anmuth der nackten Gestalt war Praxiteles von Athen. Ihm gehört die Schöpfung des Eidechsentödters Apollo an, von welchem in der graziösen Statue des Louvre uns eine Nachbildung erhalten ist. — Musée Royal T. II, serie II, pl. 16.

Fig. 7. **Aphrodite von Knidos.** — Den Gipfel seiner künstlerischen Thätigkeit muss Praxiteles den Lobpreisungen der Alten zufolge in dem Idealbilde der Aphrodite erreicht haben, welches in dem Tempel der Göttin zu Knidos aufgestellt war. Die Beschreibungen desselben stimmen mit einer Abbildung überein, welche Episkopius nach einer früher in den vatikanischen Gärten befindlichen Statue anfertigte. Eine Vergleichung dieser anmuthigen, menschlich beseelten Gestalt und ihrer völligen Nacktheit mit dem erhabenen Götterbilde der noch halbbekleideten Aphrodite von Melos (Fig. 4) gibt von der angedeuteten Umwandlung in der Darstellungsweise der Kunst eine Vorstellung. — Signorum Veterum Icones n. 46.

Fig. 8. **Eros von Thespiae.** — Auch das Erosideal wurde von Praxiteles in eigenthümlicher Weise zu dem Gesammtbilde höchsten Liebreizes und inniger Empfindung umgebildet. Den grössten Namen hatte unter mehreren von ihm geschaffenen Eroten der Eros zu Thespiae, von dem uns in dem lockigen Jünglingstorso des Vatikan eine treffliche Nachbildung überkommen ist. — Musée français T. IV, P. I, pl. 15.

Fig. 9—13. **Gruppe der Niobiden.** — Die berühmte Gruppe der Niobiden ist als das bedeutendste Werk jener auf die Darstellung menschlicher Seelenaffekte gerichteten Kunst anzusehen; so gewiss es ist, dass sie der besprochenen Kunstepoche angehört, so wenig war es bisher zu entscheiden, ob man Praxiteles oder Skopas als ihren Urheber anzusehen habe. Auch über die ursprüngliche Aufstellung der Gruppe kann bei

dem verschiedenen Werth der uns erhaltenen, zu ihr gehörigen Figuren und deren beklagenswerther Lückenhaftigkeit noch kein bestimmtes Urtheil gefällt werden. Die dargestellten Gestalten bekunden klar den entsetzlichen Vorgang, der sie Alle vereinigt: es ist die Rache des Apollo und der Artemis an der Niobe, welche sich gegen Latona ihrer zahlreichen Kinder gerühmt hatte und sie nun Alle durch die Pfeile der strafenden Götter verlieren muss. Das Haupt (Fig. 9 a) mit dem erhabensten Ausdrucke tiefen Seelenschmerzes zu den Himmlischen emporgewandt, will sie das jüngste Kind in den bergenden Schooss aufnehmen (Fig. 9); von links eilt eine ältere Tochter (Fig. 10) herbei, schon von dem tödtlichen Pfeile getroffen; auf der rechten Seite sucht einer der Jünglinge eine ebenfalls verwundete Schwester mit dem erhobenen Gewande zu beschützen (Fig. 11); die knieende Jünglingsfigur des sogen. Ilioneus, welche sich in der Glyptothek zu München befindet (Fig. 12) und die schreitende Mädchengestalt des Berliner Museums (Fig. 13) hat man wegen ihren charakteristischen Stellungen ebenfalls für Kinder der Niobe erklärt. Die Jünglingsfigur wird durch die hohe Vollendung ihrer Arbeit auch mit Bestimmtheit in die Blüthezeit der hellenischen Sculptur verwiesen; die letztgenannte weibliche Statue dagegen gehört wohl weit späterer Nachahmung an. — Galleria di Firenze Ser. IV, Stat. I, tav. 1; Gerhard, archäologische Zeitung 1844, Taf. XIX.

Fig. 14. **Ganymedes.** — Ebenfalls dem 4. Jahrhundert zugehörig und hauptsächlich in Athen beschäftigt war Leochares, der Schöpfer des vom Adler zum Himmel emporgetragenen Ganymedes. Die vorstehende, vatikanische Statue, Nachahmung eines von den Alten gepriesenen Original-Erzbildes, zeichnet sich durch die grosse Virtuosität der Composition und die reizvolle Behandlung der schwebenden Gestalt des Jünglings aus. — Museo Pio Clementino III, tav. 49.

Fig. 15. **Dionysos und Satyrn vom Monument des Lysikrates.** — Auch die Reliefs vom choragischen Monumente des Lysikrates zu Athen (vgl. Taf. 15. Fig. 2) gehören ihrer Erfindung und, freilich nicht durchweg gleich tüchtigen, Arbeit nach zu den hervorragendsten Kunstdenkmälern dieser jüngeren attischen Schule. Die mitgetheilte Gruppe des Dionysos mit dem Panther und der beiden ruhenden Satyrn nimmt den Mittelpunkt des kreisrunden Reliefstreifens ein, auf welchem die Züchtigung der tyrrhenischen Seeräuber durch die Satyrn und ihre Verwandlung in Delphine in anmuthiger und lebendiger Weise dargestellt ist. Die göttliche Ruhe des Dionysos bildet zu dem bewegten Treiben seiner geschwänzten Trabanten einen anziehenden Gegensatz. — Stuart Ant. of Ath. fol. I, cap. 4, pl. 3.

Fig. 16. **Diskusschleuderer.** — Der Künstler dieses im Augenblick des Wurfes dargestellten Diskusschleuderers (Diskobolos) gehört der Zeit nach freilich in eine Reihe mit Phidias und Polyklet; er ist jedoch hier an das Ende der zweiten Blüthezeit gesetzt, weil seine auf die wahrheitgetreue Entfaltung der kräftigen Körperschönheit gerichtete Kunst einer Eigenthümlichkeit, welcher wir in der lysippischen Kunstrichtung (vgl. Taf. 18. A. Fig. 7) wieder begegnen werden, den Weg bereitet. Die

Statue des Diskusschleuderers ist in mehreren Nachbildungen erhalten, von denen die vorstehende, der Villa Massimi zu Rom angehörig, obwohl sie nicht ganz bis zur Vollendung gediehen, als eine der hervorragendsten zu betrachten ist. — Guattani, Monumenti inediti p. IX, tav. 1.

Tafel VII. A. (18 A.)

GRIECHISCHE SCULPTUR VERSCHIEDENER EPOCHEN.

Um ein vollständigeres Bild von dem Darstellungskreise der hellenischen Sculptur zu geben, ist hier in die historische Reihe der Monumente eine Anzahl von Kunstwerken aller Epochen eingefügt, welche sich durch ihre Vortrefflichkeit oder besondere Berühmtheit auszeichnen.

FIG. 1. **Statue des thronenden Zeus.** — Von dem höchsten Idealbilde des Alterthums, dem olympischen Zeus des Phidias, ist aus späterer Zeit uns eine geringere, immerhin jedoch für die Anschauung wichtige Nachbildung in der Marmorstatue des sogenannten Jupiter Verospi im Vatikan zu Rom aufbewahrt, die wir zur Vervollständigung der auf Taf. 17 durch Fig. 1 gegebenen Vorstellung aufgenommen haben. Eine unrichtige Ergänzung hat der rechten Hand des Gottes statt des geflügelten Victorienbildes einen Blitz gegeben. — Visconti, Museo Pio-Clementino T. I, tav. I. Die Ergänzungen nach Clarac, Musée de sculpture T. III, pl. 397.

FIG. 2. **Kopf des Zeus von Otricoli.** — Die vollendetste Nachbildung vom Zeus des Phidias besitzen wir in der zu Otricoli gefundenen, der Sammlung des Vatikan angehörenden Marmorbüste des Zeus, welche die ganze Hoheit der Phidiasischen Auffassung erkennen lässt. — Musée français, T. IV, P. III, pl. 1.

FIG. 3. **Statue der Hera.** — Zu dem auf Taf. 18 unter Fig. 1 enthaltenen Kopfe der Juno Ludovisi fügen wir hier, um die Anschauung von der antiken Darstellung der Königin der Götter zu vervollständigen, eine Junostatue der Vatikanischen Sammlung aus dem Hause Barberini. — Piranesi, Statue T. 22.

FIG. 4. **Ino-Leukothea mit dem Dionysoskinde.** — Diese Statue der Pflegerin des Dionysoskindes, ein Muster edler griechischer Gewandstatuen, kam aus der Villa Albani nach München, wo sie einen Platz in der Glyptothek gefunden hat. Unter den Ergänzungen, welche sie erfahren musste, ist die des rechten Armes, der ursprünglich ohne Zweifel nicht die emporzeigende Bewegung machte, die erheblichste. — Musée français T. IV, P. II, pl. 9.

FIG. 5. **Pallas von Velletri.** — Zeigt Taf. 16 unter Fig. 9, 12 und 13 die alterthümlichste Auffassung des Pallasideales, enthält Taf. 20 unter Fig. 2 nach einem Vasengemälde das Bild der leidenschaftlich bewegten Pallas Promachos, so geben wir hier in der herrlichen Statue des Louvre, die im Jahr 1797 zu Velletri ausgegraben wurde, diejenige Darstellung der Athena, die dem berühmten Werke des Phidias auf der Burg zu Athen am nächsten verwandt erscheint. Die Statue ist

aus parischem Marmor und zeigte früher Reste von Polychromie. Leider sind die Arme unrichtig restaurirt, da die Linke eine Victoria, die Rechte den Speer als Scepter halten müsste. — Musée français T. IV, P. II, pl. 2. cf. Clarac, Musée de sculpture pl. 320.

FIG. 6. **Diana von Versailles.** — Artemis, die Schwester des fernhintreffenden Apollo, wurde von der griechischen Plastik zuerst in herberer Auffassung, mit lang wallendem Gewande dargestellt. Erst seit Praxiteles erhielt sie eine leichtere Bildung, die sich besonders in dem hoch aufgeschürzten kurzen Chiton ausspricht. Die berühmte Diana von Versailles im Louvre ist in der Auffassung recht eigentlich als Gegenstück zum Apoll von Belvedere, mit dem der gemeinsame Kampf sie vereint, zu betrachten, nur dass Jener bereits den Pfeil entsendet hat, während sie in jäher Verfolgung unaufhaltsam dahinstürmt. — Musée français T. IV, P. I, pl. 2.

FIG. 7. **Farnesischer Herkules.** — Diese ausgezeichnete Colossalstatue des Museums zu Neapel, inschriftlich eine Arbeit des Atheners Glykon, gibt eine Vorstellung von der Art, in welcher Lysippos die Gestalt des Herkules auffasste. Es ist der von Kämpfen und Anstrengungen auf einen Augenblick ausruhende Held, der sich auf die Keule stützt und in der Hand die Aepfel der Hesperiden hält. Die Statue wurde in den Bädern des Caracalla zu Rom gefunden.

FIG. 8. **Asklepioskopf von Melos.** — Wir geben in diesem trefflichen, auf der Insel Melos gefundenen marmornen Asklepioskopf ein Beispiel von der Feinheit der Charakteristik, mit welcher die griechische Kunst die Typen ihrer Götter auszuprägen wusste. Eine Vergleichung dieses Kopfes mit dem unter Fig. 2 dargestellten Otricolinischen Zeus wird dies am besten erklären, da bei scheinbar völliger Uebereinstimmung der Gesammtform der Unterschied im Ausdruck sogleich hervortritt. — Description de Morée Vol. III, pl. 29.

FIG. 9. **Rossbändiger vom Monte Cavallo.** — Zu den herrlichsten Colossalwerken antiker Kunst gehören die beiden Marmorgruppen auf dem Platze des Quirinal zu Rom. Sie stellen die beiden Zeussöhne Castor und Pollux dar und wurden ehemals in Folge einer alten Tradition für Werke des Phidias und Praxiteles ausgegeben. Neuerdings glaubt man in ihnen römische Nachbildungen einer Gruppe des Phidias zu erkennen. Ihr Eindruck ist von überwältigender Erhabenheit.

FIG. 10. **Eros und Psyche.** — Der mit Psyche in Kuss und Umarmung vereinte Liebesgott ist ein Gedanke der spätesten Zeit antiker Plastik, von dessen zahlreichen Wiederholungen wir die beste, dem Vatikanischen Museum zugehörige, in Marmor ausgeführte Gruppe gewählt haben. — Bouillon, Musée des Antiques T. I, pl. 32.

FIG. 11. **Statue des Apoxyomenos.** — Diese vor einigen Jahren aufgefundene, im Vatikanischen Museum aufgestellte Statue erscheint als eine vortreffliche Nachbildung eines Originals von Lysippos. Sie stellt einen Athleten dar, wie er mit dem Schabeisen sich von dem mit Staub vermischten Salböl reinigt, mit welchem die Kämpfer ihre Glieder für

den Ringkampf einzureiben pflegten. — Nach einem Gypsabguss des Berliner Museums.

FIG. 12. **Statue der schlafenden Ariadne.** – Die schlafende verlassene Ariadne im Vatikanischen Museum heben wir besonders wegen der bewunderungswürdigen Schönheit der Gewandung hervor. — Museo Pio-Clementino T. II, t. 44.

FIG. 13. **Borghesischer Centaur.** – Von den phantastischen Figuren, in welchen die griechische Kunst menschliche und thierische Formen zu einem Ganzen verband, geben wir in der im Louvre befindlichen Gruppe des von einem muthwilligen Amor gefesselten Centauren, aus der Sammlung Borghese, eine Anschauung. Der besonders edel gebildete und trefflich ausgeführte Kopf hat in Ausdruck und Haltung unverkennbare Aehnlichkeit mit dem Laokoon. — Nach einem Gypsabguss des Berliner Museums.

FIG. 14. **Schleifer.** – Die spätere Zeit der antiken Kunst nahm in ihren Darstellungskreis auch die Fremden, die unterjochten Barbaren auf, welche sich durch die Bildung und den Ausdruck der Köpfe allein charakteristisch von den hellenisch-römischen Typen der antiken Plastik unterscheiden. Ein solches Werk ist auch der sogenannte „Schleifer“ zu Florenz, ein betagter Mann, der niederkauernd und mit dem Ausdruck des Horchens emporblickend ein breites Messer schleift. (Neuerdings will man die antike Abstammung des Werkes in Abrede stellen). — Piranesi, Statue t. 3.

FIG. 15. **Statue des ausruhenden Hermes.** – Hermes als Götterbote, das Bild elastisch jugendlicher Kraft, ist hier sitzend dargestellt, als ob er von einem Fluge ausruhe oder einen neuen Auftrag erwarte. Das vorzügliche in Bronce ausgeführte Werk befindet sich im Museum zu Neapel. — Nach einem Abguss des Berliner Museums.

FIG. 16. **Barberinischer Faun.** – Eine der ausgezeichnetsten Satyrstatuen des Alterthums, den sogenannten „barberinischen Faun,“ fügen wir hier hinzu, um von der grossartigen Idealität ein Zeugniss zu geben, mit welcher die antike Kunst selbst Naturen und Zustände niederer Art zu adeln wusste. Diese meisterhaft behandelte Gestalt des einen schweren Rausch ausschlafenden Satyrs ist mit Recht „die geistreichste Darstellung der Trunkenheit“ genannt worden. Die Statue wurde bei Ausräumung des Grabens um die Engelsburg gefunden, kam zuerst in den Besitz der Familie Barberini und gehört jetzt zu den kostbarsten Schätzen der Münchener Glyptothek. Alt sind nur die oberen Theile bis zu den Schenkeln; das Uebrige ist von geschickter Hand ergänzt. — Nach dem Gypsabguss des Berliner Museums.

Tafel VIII. (19.)

GRIECHISCHE SCULPTUREN AUS DER NACHBLÜTHE.

FIG. 1. **Büste Alexanders des Grossen.** – Auf die Sculptur der Nachblüthezeit, welche wir von dem Ausgange des 4. Jahrhunderts an dati-

ren, übte die auf Darstellung heroischer Männlichkeit gerichtete Kunst des Lysippus von Sikyon (vgl. Taf. 18. A. Fig. 7) den nachhaltigsten Einfluss aus. Seiner hohen Auffassung grosser Persönlichkeiten hatte es dieser Meister zu verdanken, dass Alexander der Grosse von ihm allein dargestellt sein wollte. Als das treuste, wenn auch in jedem Falle aus späterer römischer Zeit stammende Bildniss des Macedoniers muss die vorstehende Marmor-Büste gelten, in deren trockener Behandlungsweise man jedoch den Geist des Lysippus vermisst. — Visconti, Iconographie grecque pl. 39, 1.

FIG. 2. **Bronce-Büste Ptolemaeos I.** — Unter den wenigen Portraitbüsten in Erz, die uns von den Fürsten des Alterthums überkommen sind, ist dieser Kopf des ersten Ptolemaeers durch seinen charakteristischen Ausdruck, der auf den Münzen des Königs wiederkehrt, und seine schöne Ausführung bemerkenswerth. — Visconti a. a. O. pl. 52, 4.

FIG. 3. **Cameo mit dem Brustbilde Ptolemaeos I. und der Eurydike.** — Auch dieser prächtige, in unserer Abbildung um das Dreifache verkleinerte Edelstein aus dem Kabinet zu St. Petersburg stellt, wie ausser der Aehnlichkeit der Züge namentlich die auf Münzen dieses Königs übliche Aegis beweisen kann, den ersten Ptolemaeer und seine erste Gemahlin Eurydike dar. Seine Züge erscheinen hier noch jugendlicher als bei der vorgenannten Büste. — Visconti a. a. O. pl. 53, 3.

FIG. 4. **Laokoon.** — Die wichtigste der in Kleinasien und auf den umliegenden Inseln in dieser Zeit aufblühenden Kunstschulen war die von der sikyonischen beeinflusste Schule zu Rhodos, von deren künstlerischer Eigenthümlichkeit uns zwei gewaltige Marmorgruppen Zeugniss geben. Besonders berühmt ist von ihnen die Gruppe des Laokoon, welche Agesander, Polydoros und Athenodoros gemeinsam arbeiteten; aller Wahrscheinlichkeit nach gehört sie dem Zeitalter der Nachfolger Alexanders an, wurde später nach Rom gebracht, dort in der Nähe der Bäder des Titus im 16. Jahrhundert wiedergefunden und bildet jetzt eine der Hauptzierden des Vatikan. Sie stellt den Augenblick dar, in welchem der trojanische Priester Laokoon, der sich gegen den Apollo versündigt, von den Schlangen des rächenden Gottes am Altare des Poseidon, an dem er eben mit seinen Söhnen beschäftigt war, ereilt und in martervoller Umschlingung durch den giftigen Biss getödtet wird. Der jüngste der Söhne scheint schon die Qualen des Giftes zu erdulden; an die Weiche des Vaters, der mit letzter vergeblicher Anstrengung sich den Umstrickungen zu entziehen sucht, leckt eben die Zunge des Thieres hinan; der ältere Sohn scheint dem unfehlbaren Ende noch am fernsten zu stehen. Zum ersten Mal erblicken wir hier in der hellenischen Kunst einen Komplex mehrerer Figuren in dieser engen, um einen Mittelpunkt gedrängten Anordnung, und man bewundert mit Recht die Weisheit und Kunstgewandtheit, mit der die verschiedenen Glieder des Ganzen in Wirkung und Harmonie gesetzt sind. Dagegen liegt das Momentane der dargestellten furchtbaren Situation und die daraus hervorgehende Heftigkeit des Ausdrucks schon an der äussersten Grenze der Plastik; die Formen der Körper haben jene grossartige Einfachheit

der früheren Zeit verloren und auch in der Technik tritt das Streben nach Effekt deutlich hervor. — Musée français T. IV, P. IV, pl. 1.

FIG. 5. **Farnesischer Stier.** – Wegen seiner durchgängigen Verwandtschaft mit dem Laokoon wird dieses Werk für gleichzeitig mit jener Gruppe zu halten sein; es ist von Apollonios und Tauriskos, zwei Künstlern aus Tralles, welche der rhodischen Schule angehörten, gearbeitet und stellt die Söhne der Antiope, Zethos und Amphion, dar, wie sie ihre Mutter an der grausamen Dirke zu rächen im Begriffe sind. Mit der höchsten Anstrengung suchen sie den wilden Stier zu bändigen, der im nächsten Augenblicke die flehend aufblickende Dirke zu Tode schleifen wird. Die wilde Aufregung des entsetzlichen Momentes ist, wie bei der Gruppe des Laokoon, mit höchster Lebendigkeit zur Anschauung gebracht, doch gewahrt man ausser den dort angedeuteten Mängeln hier auch jene Harmonie und Klarheit der Anordnung in weit geringerem Grade. Die Gruppe, das grösste aus einem einzigen Block gearbeitete Marmorwerk, welches aus dem Alterthum auf uns gekommen ist, befindet sich in Neapel. — O. Müller, Denkmäler d. a. Kunst I, Taf. XLVII, Fig. 215.

FIG. 6. **Mediceische Venus.** – Dieses berühmte Werk des Atheners Kleomenes, Apollodoros' Sohn, führt uns noch einmal nach Athen zurück, wo im 1. Jahrhundert v. Chr. eine Reihe bedeutender Erz- und Marmorbildner auftreten, die man unter dem Namen der neu-attischen Schule zusammen fasst. Wie die vorstehende Statue zeigt, lehnen sich diese Meister in der Erfindung den altattischen Bildnern an; in der mediceischen Venus z. B. ist die Nachbildung des Motivs der Venus von Knidos (vgl. Taf. 18. Fig. 7) unverkennbar; an die Stelle der züchtigen, sinnig verschlossenen Weiblichkeit des praxitelischen Bildes ist hier jedoch eine gewisse Geziertheit getreten, welche die allerdings mit hoher Meisterschaft und Grazie behandelten Formen auch des letzten Schimmers der Göttlichkeit entkleidet. — Musée français T. IV, P. II, pl. 5.

FIG. 7. **Rednerstatue.** – Eine gleiche Virtuosität in der Ausführung zeichnet dieses Werk des jüngeren Kleomenes, eines Sohnes des vorgenannten Meisters, aus, in dessen Zügen man das Vorbild einer berühmten Statue des Hermes, also wiederum eine Benutzung früherer Motive, erkennen will. Vielleicht weist der mehr äusserliche, in einer wohlgestalteten Ruhe gehaltene Charakter des im Louvre befindlichen Marmorwerkes auf einen älteren Künstler der argivisch-sikyonischen Schule zurück. — Musée français T. IV, P. IV, pl. 19.

FIG. 8. **Barbarengruppe.** – Die gewaltige Bewegung und der Styl dieses Werkes lassen uns als seinen Urheber einen jener kleinasiatischen Künstler vermuthen, welche häufig die Kämpfe mit den von Norden andringenden Barbaren sich zum Gegenstande wählten. Wir erblicken in der vorstehenden Gruppe, welche nach einer früheren Deutung den Namen „Arria und Paetus“ führt, einen gefangenen Gallier, welcher durch das Schwert seiner und der Gattin Schmach ein Ende macht. Die überlebensgrosse Gruppe befindet sich in der Villa Ludovisi zu Rom. — Nach einem Gypsabguss.

Fig. 9. **Borghesischer Fechter.** – Als Meister dieses Werkes ist uns in einer an dem nebenstehenden Baumstamme befindlichen Inschrift: Agasias, Sohn des Dositheos, von Ephesos genannt, und es trägt dasselbe in Erfindung und Behandlung auch durchaus den Charakter jener kleinasiatischen Schulen. Wahrscheinlich gehörte es ursprünglich einer grösseren Gruppe an, in welcher der zum Stoss ausholende Fechter gegen einen links zu denkenden Reiter kämpfte; in der erhobenen Linken wird er den Schild, in der Rechten das Schwert gehalten haben. — Nach einem Gypsabguss.

Im Anschluss an die Entwickelung der hellenischen Sculptur ist hier eine historische Uebersicht der griechischen Stein- und Stempel-Schneidekunst gegeben, deren Darstellungen, falls nicht die Quelle besonders angezeigt ist, nach Oesterley's Zeichnungen Mionnet'scher Schwefelabdrücke angefertigt wurden.

Fig. 10. **Gemme.** – Auf den ältesten Erzeugnissen der griechischen Steinschneidekunst finden sich häufig derartige Kämpfe wilder Thiere abgebildet, wie sie das mitgetheilte Beispiel und in grosser Anzahl die alterthümlichen Münzen (vgl. Fig. 14) und Vasenbilder darbieten. Die Formen dieser Gemme tragen das Gepräge des höchsten Alterthums. — Specimens of ancient sculpture p. LXXXI.

Fig. 11. **Paste.** – Vorgeschritten, aber gleichwohl noch von alterthümlicher Strenge ist der Styl dieser antiken Glaspaste der Berliner Sammlung, welche den Oedipus darstellt, wie er sich anschickt, die Sphinx zu tödten. — Lippert, Daktyliothek, historisches Tausend n. 79.

Fig. 12. **Silbermünze von Kaulonia.** – Die ältesten griechischen Münzen mit dem Gepräge ganzer Figuren, das auf der einen Seite erhaben, auf der andern vertieft ist, sind uns aus den im 6ten Jahrhundert blühenden Städten Unter-Italiens erhalten. So zeigt das mitgetheilte Silberstück auf beiden Seiten das Kolossalbild des Apollo, welches in der Rechten einen Lorbeerzweig, in der Linken eine kleine Figur trägt.

Fig. 13. **Grosse Silbermünze von Athen.** – Zu derselben Zeit ungefähr trat in Athen an die Stelle des ursprünglichen Münztypus der alterthümliche Kopf der Pallas, welcher dann mehrere Jahrhunderte lang als das eigenthümliche Gepräge der Stadt beibehalten wurde.

Fig. 14. **Silbermünze von Akanthos.** – Ein häufiges Gepräge dieser macedonischen Stadt ist der hier dargestellte Kampf zwischen Stier und Löwe; vgl. die Gemme Fig. 10.

Fig. 15 und 16. **Grosse Silbermünze von Syrakus.** – Von besonderer Schönheit sind die alten Münzen von Syrakus. Das mitgetheilte Exemplar trägt auf der Vorderseite (Fig. 15) den Kopf der Nymphe Arethusa, von vier Fischen umgeben, auf der Rückseite (Fig. 16) ein jagendes Viergespann, dessen Lenker von einer schwebenden Siegesgöttin bekränzt wird.

Fig. 17. **Silbermünze von Pheneos.** – Dem vollendeten Kunststyle und wahrscheinlich der Zeit unmittelbar nach dem peloponnesischen Kriege gehört diese Münze der arkadischen Stadt Pheneos an, auf deren Vorderseite der Kopf der Demeter oder ihrer Tochter Kora dargestellt

ist, während die Rückseite den Hermes mit seinem Pflegekinde Arkas im Arme aufweist.

Fig. 18. **Silbermünze von Stymphalos.** — Vorderseite mit dem schönen Kopfe der arkadischen Artemis, ungefähr gleichzeitig mit der vorigen Münze.

Fig. 19. **Silbermünze von Athen.** — Vorderseite mit dem behelmten Kopfe der Pallas.

Fig. 20. **Silbermünze.** — Vorderseite mit dem Kopfe des mit der Mitra geschmückten alten Dionysos. — Landon, Numismatique du voy. du jeune Anacharsis pl. 44.

Fig. 21. **Silbermünze des lokrischen Opus.** — Vorderseite mit dem Kopfe der Demeter oder ihrer Tochter Kora.

Fig. 22. **Cameo.** — Als Beispiel des höchsten Kunststyles der geschnittenen Steine kann dieser in der pariser Bibliothek befindliche Cameo gelten, in dessen Darstellung man den Pelops erkennt, der nach der Besiegung des Oenomaos im Beisein des im Vordergrunde kauernden Myrtilos seine Rosse tränkt. — Millin, Monumens inédits I. pl. I.

Tafel IX. (20.)

GRIECHISCHE VASENBILDER ÄLTEREN STYLES.

Von den Werken der hellenischen Malerei, welche übrigens erst verhältnissmässig spät dem Dienste der beiden Schwesterkünste sich entwand, ist kein einziges selbstständiges Original bis auf unsere Tage gekommen. Indessen lässt sich aus einer grossen Anzahl von untergeordneten, hauptsächlich zur-Dekoration tektonischer Werke bestimmten Kunsterzeugnissen, welche zugleich von der antiken Kunstindustrie ein hohes Zeugniss ablegen, ein Rückschluss auf die von Schriftstellern und Dichtern vielgepriesene Malerei der Griechen machen. Für die eigentlich hellenische Malerei sind uns die Bilder der antiken Thongefässe, für die unter hellenischem Einfluss gross gewordene Malerei der italischen Völker die Wandgemälde und Mosaiken die brauchbarsten Wegweiser.

Fig. 1. **Athene's Geburt.** — Einer noch durchaus alterthümlichen, aber wie die altgriechische Sculptur (vgl. Taf. 16) nach der Schönheit energisch ringenden Kunst gehören die sechs ersten, schwarz auf hellen Grund gemalten Darstellungen dieser Tafel an, welche man als Vasenbilder alten Styles zu bezeichnen und den Fakriken des Kerameikos von Athen zuzuschreiben pflegt. Auf dem ersten, Athene's Geburt darstellenden Bilde sitzt der bärtige Zeus, mit der Linken das Scepter aufstützend, auf einem Klappstuhl; eben springt aus seinem etwas gebeugten Haupte die gerüstete Göttin an's Licht hervor. Zu beiden Seiten stehen die geburtshelfenden Ilithyien, ferner links Hermes und rechts Hephästos, der, nachdem er des Olympiers Kopf mit dem Hammer gespalten hat, sich fortzubegeben im Begriffe ist. Das Bild ziert eine zu Volci in Etru-

rien gefundene Amphora. — Gerhard, auserlesene griechische Vasenbilder, hauptsächlich etruskischen Fundorts I, Taf. II, Fig. 1.

Fig. 2. **Athene Promachos.** — Dieses, ebenfalls in Volci ausgegrabene Gefäss wird durch die mit altattischen Buchstaben geschriebene Inschrift als ein panathenaischer Siegespreis bezeichnet. Dazu stimmt denn auch das Bild der vorkämpfenden Göttin (vgl. Taf. 16. Fig. 13), welche mit Schild und Speer bewaffnet zwischen zwei mit Kampfhähnen geschmückten Säulen dahin schreitet. — Monumenti inediti dell' instituto di corr. arch. I, tav. XXI.

Fig. 3 und 4. **Wagenrennen und Ringkampf.** — Die Rückseiten solcher panathenaischer Preisamphoren sind in der Regel mit Darstellungen verschiedenartiger Wettkämpfe geziert, wie uns Fig. 3 z. B. einen an der Meta vorbeijagenden Wagenlenker auf seinem Viergespann, Fig. 4 eine Scene aus den Ringkämpfen darbietet. — Monumenti dell' inediti instituto d. c. a. I, tav. XXII, Fig. 2, b und 8, b.

Fig. 5. **Götterverein.** — Von der wunderlichen Feierlichkeit des alten Styles gibt diese Vereinigung dreier symmetrisch gegenüber gestellter Götterpaare eine Anschauung. In der Mitte stehen sich die mit der Aegis bekleidete, Helm und Speer tragende Athene und der spitzbärtige Hermes, der hier ausser dem Heroldstabe durch das Wehrgehenk besonders als Beschützer der Kampfspiele bezeichnet ist, gegenüber; zur Linken reihen sich ihnen Apollo mit der Leier und Artemis, zur Rechten Dionysos mit Trinkhorn und Epheuzweig und eine Göttin an, welche man wegen ihrer üppigen Körperformen wohl für Kora zu halten hat. Das Gefäss, eine zu Volci aufgefundene Hydria, befindet sich jetzt in der Münchener Sammlung. — Gerhard, auserlesene griechische Vasenbilder, I, Taf. XVI.

Fig. 6. **Ulysses und Nestor.** — Sehr häufig finden sich auf den Vasen alten Styles Darstellungen der griechisch-trojanischen Heldensage. Das vorstehende Bild eines aus Neapel stammenden Gefässes schildert einen Moment aus den vielbeschriebenen Thaten des Ulysses und Diomedes. Die Helden kehren mit den erbeuteten Rossen des thrakischen Königs Rhesos eben in das griechische Lager zurück. Vor demselben treffen sie auf Nestor, den auf dem Klappstuhle sitzenden Greis, und ihm erzählt nun der behelmte Ulysses, während er die Rosse am Zügel hält, die Geschichte des Raubes; die beschädigte Figur in seinem Rücken ist Diomedes. Zu beiden Seiten stehen bewaffnete Krieger. — Tischbein, Receuil de gravures d'après des vases antiques du cabinet de Mr. le Chevalier Hamilton, II, pl. 4.

Fig. 7. **Opfer.** — Mit dem Eintreten der hellen Figuren auf dunkelm Grunde, wie sie dieses ebenfalls in Neapel gefundene Gefäss aufweist, gewinnt die Zeichnung der Vasenbilder allmählig eine grössere Schönheit. Den Uebergang zu der höchsten Vollendung macht der sogenannte strenge Styl, dessen Merkzeichen wir in der übergrossen Zierlichkeit der Körperformen, der feierlichen Haltung und eckigen Bewegung der Figuren auf dem vorstehenden Bilde wahrnehmen. Zwei Frauen opfern hier auf einem brennenden Altar, über welchem die mit Bändern

umwundenen Hörner des geschlachteten Stieres hängen. — Tischbein a. a. O. III, pl. 55.

FIG. 8. **Menelaos und Helena.** — In den Formen dem schönsten Style näher gerückt, dabei aber noch von jener alterthümlichen, weitausholenden Gewaltsamkeit der Bewegungen sind die Figuren dieses ebenfalls auf dunklem Grunde gemalten Vasenbildes, auf dem Menelaos nach der Eroberung Troja's sein treuloses Weib Helena verfolgt, aber durch das Flehen der einst Geliebten entwaffnet das schon gezogene Schwert fallen lässt. — Panofka, Griechinnen und Griechen nach Antiken.

FIG. 9. **Wettlauf.** — Wiederum dem alten Style in Zeichnung und Farbe angehörig ist dieses Bild am Halse eines zu Volci gefundenen Gefässes, dessen Darstellung, drei im vollen Lauf begriffene, von dem Kampfrichter beobachtete Jünglinge, sich den Bildern an der Rückseite der panathenaischen Amphoren anschliesst. — Panofka a. a. O.

FIG. 10. **Peleus und Thetis.** — Die deutlichste Anschauung von der eigenthümlichen Strenge jenes Uebergangsstyles gewinnt man aus den beiden folgenden in ihrer Ausführung eng verwandten Vasengemälden. Das Eine, im Innern einer zu Volci aufgefundenen und jetzt im Berliner Museum befindlichen Schale angebracht, stellt das Ringen des Peleus um die Thetis dar; der Held hat die Geliebte, welche den Löwen und die Schlangen vergeblich zu ihrem Schutz herbeizaubert, um den Leib gefasst und scheint sie eilig davon zu tragen. Die Inschrift enthält die Bezeichnung der beiden handelnden Personen, die Namen Athenodotos und Peithinos mit dem auf den hellenischen Vasen überaus häufigen Ausruf liebender Bewunderung: *καλός!* — Gerhard, griechische und etruskische Trinkschalen des königl. Museums zu Berlin, Taf. IX, Fig. 1.

FIG. 11. **Achilleus und Patroklos.** — Das andere Gemälde desselben Kunststyles, dessen Verfertiger sich in einer besonderen Inschrift genannt hat, findet sich auf der berühmten Schale des Sosias, welche zu Camposcala bei Volci aufgefunden jetzt ebenfalls im Berliner Museum aufbewahrt wird. Es ziert, wie das vorige Bild, die Mitte des Inneren der Schale und stellt in kunstvoll abgerundeter Gruppe den Achilleus dar, der die Wunde des auf einem gemeinsamen Kriegszuge verwundeten Patroklos verbindet. — Monumenti ined. dell' inst. I, tav. XXV; besser bei Gerhard a. a. O. Taf. VI und VII.

FIG. 12. **Braut und Bräutigam.** — Neben den Darstellungen aus der Götterlehre und dem Kultus erscheinen auf den hellenischen Vasenbildern, auf den späteren jedoch häufiger als auf den früheren, auch Gegenstände und Vorgänge des wirklichen Lebens, der Sitten, Beschäftigungen und Belustigungen der Menschen. Das mitgetheilte Gefäss der Münchener Sammlung, welches dem alterthümlichen Style angehört, enthält, wie es scheint, einen Bräutigam in voller Rüstung, der seine Braut am Arme führt; das Mädchen hält nach attischer Sitte einige Aepfel in der Hand. — Panofka a. a. O. Taf. I, Fig. 15.

FIG. 13. **Kampfscene.** — Auf diesem Bilde, gleichfalls der alterthümlichen Gattung, ist dagegen eine Scene kriegerischer Waffenübung dargestellt. Zwei schwer gerüstete Männer, mit Helm, Waffenrock, Bein-

schienen, Schwert, Schild und Lanze, stürmen auf einander ein; ein blasender Trompeter, der ihnen zur Seite steht, musste auf unserer Zeichnung weggelassen werden. — Duc de Luynes, choix de vases grecs Pl. I.

FIG. 14—19. **Gefässformen.** – Die mitgetheilten Beispiele sollen von der mannigfaltigen Bildung besonders der kleineren Gefässe, auf denen jene Bilder gemalt sind, eine Anschauung geben. Fig. 14 ist ein Trinkhorn, Fig. 15 die (Fig. 11) erwähnte Schale des Sosias, Fig. 16 ein Trinkhorn in der häufigen Form eines Thierkopfes, Fig. 17 ein Balsamgefäss (Lekythos), Fig. 18 ein dreihenkliges Wassergefäss (Kalpis) und Fig. 19 ein Giessgefäss des spätesten Kunststyles.

Tafel X. (21.)

GRIECHISCHE VASENBILDER SPÄTEREN STYLES.

FIG. 1. **Apollo zu Delphi.** – Innerhalb der Vasen mit hellen Figuren auf rothem Grunde erfährt die Gefässmalerei nun eine Entwickelung von der bereits betrachteten Strenge durch den Punkt der höchsten Schönheit bis zu einer in Prunksucht und überweicher Grazie entartenden Kunstgattung, welche letztere man mit dem Namen des reichen Styles bezeichnet. Den höchsten Adel der Zeichnung, verbunden mit freierer aber einfacher Gruppirung hat das mitgetheilte Bild, das einen bekränzten Jüngling darstellt, welcher von zwei Frauen umgeben auf einem geflügelten Wagen sitzt. Der erste Herausgeber des Bildes erkennt in der rechts von dem Wagen stehenden Figur eine Priesterin, aus deren Händen der Scepter und Schale haltende Gott soeben die Libation empfangen, und welche nun sich anschickt, der des Orakelspruches harrenden Figur zur Linken den Ausspruch Apollo's mitzutheilen. Von Andern wird das Bild auf den Mythos des Triptolemos gedeutet. — Tischbein, Rec. de Vases I, pl. 9.

FIG. 2. **Athene's Geburt.** – Eine augenfällige Vorstellung von dem angedeuteten Fortschritte der Kunst gewinnt man aus der Vergleichung dieses, einem zu Paris im Privatbesitz befindlichen Gefässe angehörigen Bildes mit dem obigen (vgl. Taf. 20. Fig. 1), welches denselben Gegenstand behandelt. Zwar ist auch hier die Composition noch von dem Gesetze der Symmetrie beherrscht; innerhalb derselben sind aber die einzelnen Persönlichkeiten zu würdigerer und besimmter Charakteristik sowie zu einem lebendigen Ausdrucke gelangt. Der auf einem geschmückten Sitze thronende Zeus, aus dessen Haupt eben die gerüstete Göttin entsprungen, bildet den Mittelpunkt, an den sich rechts die Geburthelferin Ilithyia, Artemis und ein stabtragender Mann im langen Mantel, links Hephästos mit dem Hammer, Poseidon, Nike, Apollo, Dionysos und eine entsprechende Nebenfigur im langen Mantel anschliessen. Sämmtliche Gottheiten drücken dem lebhaft bewegten Himmelskönig ihre Theilnahme an seiner wunderbaren Niederkunft aus. — Gerhard, auserlesene Vasenbilder I, Taf. III. IV.

FIG. 3. **Götterverein.** – Eine gleiche Vollendung und Zierlichkeit der Zeichnung weist das vorstehende Bild eines zu Volci gefundenen Gefässes auf, in dessen oft wiederholter Darstellung man ein von Artemis und Leto dem durch Lorbeerkranz, Saitenspiel und Hirschkalb bezeichneten Apollo dargebrachtes Opfer erkennen will. — Gerhard, auserlesene Vasenbilder I, Taf. XXVII.

FIG. 4. **Spielende Eroten.** – Von der höchsten Grazie und Lebendigkeit sind die 50 Figuren umfassenden Darstellungen eines prächtigen zu Ruvo gefundenen Gefässes der Münchener Sammlung, aus denen wir eine Scene, den Streit zweier Eroten um ein Stäbchen, herausheben. Vielleicht sind es Liebe und Gegenliebe, Eros und Anteros, welche im neckischen Wettkampf um den von beiden festgehaltenen Gegenstand begriffen sind. — Panofka, Griechinnen und Griechen nach Antiken.

FIG. 5. **Eros eine Frau schaukelnd.** – Auch dieses niedliche Bildchen gehört dem vollendeten Kunststyle der Vasenmalerei an. Seine Darstellung ist, wie der geflügelte Knabe und die sich spiegelnde weibliche Gestalt beweisen, ebenfalls dem erotischen Kreise entnommen, möchte aber wohl schwerlich auf einen bestimmten mythologischen Gegenstand zu beziehen sein. — Gerhard, antike Bildwerke Taf. LIV.

FIG. 6. **Zeus und Jo.** – In der neapolitanischen Provinz Basilikata gefunden ist dieses, jetzt in Berlin aufbewahrte, Prachtgefäss dem spätesten, nicht mehr rein hellenischen Vasenstyle zuzuschreiben. Indessen sind seine figurenreichen bildlichen Darstellungen von hoher Schönheit und sinniger Erfindung. In der sitzenden Frauengestalt, hinter deren Rücken ein alterthümlich gebildetes Götterbild sich erhebt, erkennt man Jo, die Tochter des Inachos, welcher sich der Scepter haltende Zeus in huldigender Stellung nähert; er scheint eben das Kästchen überreicht zu haben, das die Jungfrau auf der linken Hand trägt und aufmerksam betrachtet. Hinter dem Zeus zur Rechten steht Aphrodite mit einer Taube auf der Hand, und ihr entsprechend zur Linken des Götterbildes der Bruder der Jo. Von den sonstigen Figuren im oberen Theil des Bildes sind nur Eros und die an dem Scepter erkennbare Hera mit Sicherheit zu bestimmen. Der noch übrige Raum wird, wie so häufig, durch Blumen, Gefässe, Hund und Stern ausgefüllt. — Gerhard, antike Bildwerke Cent. II, Taf. 115.

FIG. 7. **Jüngling und Pädagog.** – Unter den Scenen aus dem gewöhnlichen Leben sind derartige Gruppen von Jünglingen und ihren Aufsehern, wie sie dieses in der Sammlung Blacas befindliche Gefässbild aufweist, von weiter Verbreitung. Der ganz unbekleidete Jüngling hat den Hut nach attischer Sitte über den Nacken gehängt und trägt in der Linken Mantel, Reisesack und Lanzen; er scheint sich nach dem Orte hinzubewegen, auf den sein mit Rock, Mantel und hohen Stiefeln bekleideter Begleiter hindeutet. — Panofka, Griechinnen und Griechen nach Antiken.

FIG. 8. **Abschiedsscene.** – Wenn man aus dem Kranz im Haare des Jünglings einen Schluss ziehen darf, so rüstet hier eine Mutter ihren

mit dem Anschnallen des Panzers beschäftigten Sohn zu einem heiligen Wettkampfe aus; nachdenklich zuschauend hält sie ihm den runden Schild und den mähnenumflatterten Helm entgegen. Das schöne Gefäss, früher dem Grafen Hamilton gehörig, befindet sich jetzt in der Hope'schen Sammlung. — Panofka a. a. O.

FIG. 9. **Kastor und Pollux.** — Diese grosse in Kampanien aufgefundene und gegenwärtig im britischen Museum befindliche Vase, nach dem inschriftlichen Namen ihres Malers die Vase des Midias genannt, wurde wegen des Adels ihrer Zeichnung schon von Winkelmann als ein Muster der hellenischen Gefässmalerei gepriesen. Wir theilen von den beiden den Bauch der Vase bedeckenden Bildern das obere mit, auf welchem in lebendiger, aus mehreren Gruppen wohl zusammengeordneter Darstellung der Raub der Töchter des Leukippos durch die Dioskuren uns veranschaulicht wird. Von diesen hat Polydeukes die Elera bereits auf sein davonsprengendes Viergespann gehoben, während Kastor, dessen Gespann der Wagenlenker Chrysippos noch zurückhält, sich bemüht, die widerstrebende Eriphyle gleichfalls zu bezwingen. Zeus und Aphrodite schauen mit wohlgefälliger Theilnahme dem Raube zu, der nach dem im Hintergrunde errichteten Götterbilde und Altar zu schliessen an heiliger Stätte vorgeht und dessen ungestümer Verlauf die drei im Vordergrunde befindlichen weiblichen Wesen in lebhaften Schrecken zu versetzen scheint. — Gerhard, Notice sur le Vase de Midias au Musée Britanique, Taf. 1.

FIG. 10. **Unterweltsvase.** — Eine der schönsten Vasen des reichen Styles, dessen meist in Apulien gefundene Beispiele häufig mit Darstellungen des Grabeskultus und der Todesgötter geschmückt sind, ist die aus Canosa stammende und in der Münchener Sammlung aufbewahrte Unterweltsvase. Auf der mitgetheilten Hauptseite thront unter reich verzierter ionischer Tempelhalle der mit einem Epheukranz geschmückte unterirdische Zeus und entlässt soeben die mit einer grossen Fackel dahin wandelnde Kora. Von links tritt Orpheus, citherspielend und von Schaaren Seliger gefolgt, an die Stufen der Halle hinan, während rechts die drei Richter der Unterwelt, Minos, Aeaklos und Rhadamanthos versammelt sind. Auf dem obersten Felde der Darstellung finden sich die Freuden der Seligen, auf dem unteren die Qualen der Verdammten, links Sisyphos, rechts Tantalus dargestellt, und in der Mitte der von Hermes geleitete Herakles, welcher den dreiköpfigen Cerberus zu entführen im Begriff ist. Die Eigenthümlichkeiten des reichen Styles: gedrängte Komposition voll feiner, innerer Bezüge, phantastischer Glanz in den Verzierungen, feingefalteten Gewändern und zierlichen Gebäuden, üppige Weichheit der Körperformen, bunte, vorherrschend mit einem grellen Gelb prunkende Färbung, alle diese wohl dem unteritalischen Nationalgeschmack entstammenden Züge finden sich auf dem mitgetheilten Bilde. — Gerhard, archäologische Zeitung, 1843, Taf. XII, Fig. 1.

FIG. 11 — 16. **Verschiedene Gefässformen.** — Auch in den Formen der Gefässe ging in diesen Zeiten eine ihrer malerischen Dekoration ent-

sprechende Umwandlung vor. Von der Anmuth der Gefässformen schönen Styles können etwa Fig. 12—14 und Fig. 16, von dem Schwulst des reichen, welcher schon auf Taf. 20, Fig. 19 hervortrat, Fig. 11 u. 15 eine Anschauung geben. — Gerhard, Berlins antike Bildwerke, Erläuterungstafel I.

Tafel XI. (22.)

ANTIKE WANDMALEREI.

Fig. 1. **Thronende Ceres.** — Die zahlreichen Wandgemälde, welche aus den verschütteten Städten Pompeji, Herkulanum und Stabiae an den Tag gefördert und meistens in die Museen von Neapel gekommen sind, gewähren uns den Anblick einer in Stoffen und Formen ursprünglich hellenischen, aber von italischen Elementen, besonders von dem üppigen Geiste der römischen Kaiserzeit vielfach beherrschten Kunst. Der Mehrzahl nach auf den nassen Kalk der Wände aufgetragen, sollten sie nur ein gefälliger Schmuck menschlicher Wohnungen sein und durch den anmuthigen Wechsel ihrer Formen und die Harmonie der Farbe Auge und Sinn des Beschauers erfreuen (vgl. Taf. 31. A.). Diese Aufgabe ist in ihnen mit dem edelsten Geschmacke gelöst, und die geistvolle Auffassung, mit der sie die Ideen und Motive der hellenischen Kunst wiedergeben macht sie gleich den Vasenbildern geeignet, als Anknüpfungspunkte für die Beurtheilung der verlorenen rein-griechischen Meisterwerke zu dienen. So kann das vorstehende Bild einer thronenden Ceres von hoher Schönheit des Styles und der Auffassung für ein hellenischer Kunst würdiges Muster gelten. Es fand sich dasselbe in dem Atrium eines unweit dem Fortunatempel zu Pompeji gelegenen Hauses, welches den Namen casa del naviglio führt. — Museo Borb. T. VI, tav. 54.

Fig. 2 und 3. **Tänzerinnen.** — Der leichten Gattung dieser Malereien, bei der es nur auf die Darstellung eines graziös bewegten und mit zarter Farbe überhauchten Formenspieles ankam, sind eine Reihe tanzender kleiner Gestalten angehörig, welche, zu je Zweien auf dunkeln Grunde schwebend in einem 1749 aufgedeckten Zimmer zu Pompeji gefunden wurden. — Museo Borb. T. VII, tav. 33 u. 34.

Fig. 4. **Venus und Adonis.** — Die meisten Darstellungen der pompejanischen Wandgemälde sind dem Kreise der griechischen Mythologie und besonders ihrer heiteren, zur Entfaltung einer reizenden Körperschönheit geeigneten Sphäre entnommen. Zu diesen Gegenständen zählt die anmuthige Gruppe des mitgetheilten Bildes: Adonis im Schoose der Venus, von Eroten und dem Hunde umgeben. Das Gemälde fand sich in dem sogenannten Hause des Chirurgen zu Pompeji. — Museo Borb. T. IV, tav. 17.

Fig. 5. **Neptun und Amymone.** — Verwandter Gattung ist auch dieses Bild der schönen Amymone, der Tochter des Königs Danaos, welche, von einem Satyr verfolgt, sich in die Arme des Poseidon flüchtet. Mit der

linken Hand den Dreizack aufstützend reicht der auf einem Felsen sitzende Gott die Rechte der heraneilenden Königstochter entgegen und empfängt von ihr die Gunst, welche sie dem rohen Gesellen verweigert hatte. — Museo Borb. T. VI, tav. 18.

Fig. 6. **Medea.** – Dieses Bild, in dem man eine Nachbildung des aus Beschreibungen bekannten Medeagemäldes von Timomachus, einem Maler der Cäsarischen Zeit, erkennen will, gehört dagegen der ernsten hellenischen Heldensage an. Es zeigt uns die verstossene Gattin des Jason in dem Augenblicke, welcher der schrecklichen That des Kindermordes vorhergeht. Schon hat sie die Hand an das Schwert gelegt und scheint über dem Anblick der Knaben, welche unter Aufsicht des ängstlich zuschauenden Pädagogen mit Knöcheln spielen, in zögerndes Nachsinnen versunken zu sein. Die Komposition ist von echthellenischer Einfachheit und rückt den tiefen Gegensatz der zum furchtbaren Entschluss erstarrten Leidenschaft des Weibes und der spielenden Kinderunschuld ergreifend vor die Seele. — Museo Borb. T. V, tav. 33.

Fig. 7. **Perseus und Andromeda.** – Die Gruppe des Perseus und der Andromeda ist in der antiken Kunst vielfach in der Weise dargestellt, welche das vorliegende Gemälde darbietet. Wir erblicken den Helden, mit dem Haupte der erschlagenen Medusa am Arme, der eben aus den Fesseln erlösten Andromeda die ritterliche Hand darreichen; die Königstochter schreitet, liebevoll zu ihrem Befreier hinüberblickend, von dem Felsen, an den sie gekettet war, herab; zur Linken liegt das erschlagene Meerungeheuer am Boden. Das Gemälde zierte nebst anderen das Atrium der sogenannten casa del Questore in der Merkuriusstrasse zu Pompeji. — Museo Borb. T. V, tav. 32.

Fig. 8. **Das Urtheil des Paris.** – Auch dieses ansehnliche Bild aus dem sogenannten Hause des Meleager zu Pompeji behandelt einen in der antiken Kunst besonders häufigen Gegenstand in edler, ansprechender Weise. Paris in der ihm eigenthümlichen Hirtenkleidung sitzt, den Weisungen des hinter ihm stehenden Merkurius lauschend, in heiter nachlässiger Stellung auf einem Felsblock. Vor ihm erblickt man die drei Göttinnen: Hera in der Mitte thronend, daneben Athene mit Helm und Aegis, und am Fusse der Erhöhung, auf dem jene beiden Göttinnen sich befinden, die halbentkleidete Aphrodite. Im Hintergrunde ist ein Jüngling in Hirtenkleidung, ein Saiteninstrument in der Linken, unter Bäumen hingelagert. — Museo Borb. T. XI, tav. 25.

Fig. 9 und 10. **Nereiden.** – Zwei Wandgemälde eines im Jahre 1760 aufgegrabenen Hauses zu Stabiae, welche von der eleganten Ueppigkeit, die sich hie und da in diesen Malereien geltend macht, Zeugniss geben. Beide stellen Meergottheiten dar, von denen die eine ihr wilddahinstürmendes Seepferd zügelt, die andere einen Meertiger, auf dem sie in reizender Stellung hingelagert ist, aus einer Schale tränkt. — Museo Barb. T. VI, tav. 34, 1 u. 2.

Fig. 11 und 12. **Kandelaber und Dreifuss.** – Die figürlichen Bilder dieser Wände sind von einer zierlichen, mannigfach gestalteten Ornamentik eingefasst und durchwoben. Die vorstehenden Stücke theilen aus

dieser bunten Formenwelt zwei herausgehobene Theilchen mit, von denen das eine die Gestalt eines Dreifusses, das andere die eines Kandelabers hat. — Zahn, Ornamente aller klassischen Kunstperioden, Taf. 38.

Fig. 13. **Landschaft.** — Auch landschaftliche Malereien sind nicht selten den wechselvollen Bildern eingereiht; doch sind dieselben meistens in architektonischem Styl gehalten und in einer flüchtigen Dekorationsmanier ausgeführt. Das Fig. 13 gegebene Bild führt uns an einen Kreuzweg, an dem drei Tempelgebäude zusammen stehen; aus dem Heiligthum zur Linken tritt eine Priesterin mit Opfergeräthen in den Händen hervor; ein Reiter zieht von seinem Hunde begleitet über den Platz; an jedem der beiden vorderen Tempel steht ein grosser Baum, den Hintergrund schliessen Büsche und ein auf zwei Pfeilern ruhendes gebogenes Mauerwerk ab. — Museo Borb. T. VI, tav. 4.

Fig. 14 und 15. **Stillleben.** — Die kleineren Felder der Wände sind auch häufig mit Gruppen von Früchten, Geräthen, Thieren u. dgl. ausgeschmückt, welche man in der modernen Malerei mit dem Namen „Stillleben“ bezeichnet. Auf Fig. 15 bemerkt man eine durchsichtige Schale mit Trauben und Früchten, daneben einen geöffneten Granatapfel und zwei andere Gefässe; auf Fig. 16 eine hübsch geordnete Gruppe von allerhand Seegethier, einen Hummer, Sepien und Austern, dabei den Dreizack des Poseidon und ein mit Meerthieren verziertes Gefäss, auf dem ein Vogel sitzt. — Museo Borb. T. VI, tav. 38, 1 u. 2.

Fig. 16 und 17. **Architektonische Wandverzierungen.** — Das üppigste Spiel ihrer gestaltenreichen Phantasie entfalteten die pompejanischen Wandmaler in den architektonischen Zierrathen der Seiten- und Zwischenfelder. So bauen sich hier aus zarten Säulen und Kandelabern, die mit Figuren, Blumen und Ranken durchflochten sind, perspektivisch geordnete Tempelchen, Thürme und Hallen auf; und darüber ist eine in anmuthig wechselnder Farbe gehaltene Fülle von Ornamenten, Menschenköpfen und Thieren, aufgehängten Waffen und Vorhängen ausgebreitet. — Zahn, die schönsten Ornamente und merkwürdigsten Gemälde von Pompeji, Herkulanum und Stabiae, Heft X, Taf. 99 und Heft III, Taf. 23.

Tafel XII. (23.)

ANTIKE MOSAIKEN.

Fig. 1—6. **Die Alexanderschlacht.** — Die Kunst mit farbigen, aus Thon-, Stein- oder Glaswürfelchen zusammengesetzten Bildern die Fussböden der Gemächer auszuschmücken, musivische Arbeit oder Mosaik genannt, scheint in Griechenland von der prachtliebenden alexandrinischen Epoche hervorgebracht, in der Zeit der römischen Kaiser aber erst zur höchsten Ausbildung gelangt zu sein. Als das Hauptwerk dieser Kunstart und das wichtigste erhaltene Denkmal der antiken Malerei überhaupt betrachtet man den am 24. Oktober 1831 zu Pompeji aufgedeckten Fuss-

boden, welcher einer Exedra in dem Hause des Faun zur Zierde diente und jetzt im Museum zu Neapel aufgestellt ist. Auf einer Fläche von ungefähr 198 Quadratpalmen, deren jeder wohl 6900 farbige Würfelchen enthält, entwickelt sich hier das Bild eines stürmisch bewegten Schlachtgetümmels, in dem man ohne Zweifel die Darstellung eines bestimmten geschichtlichen Momentes zu erkennen haben wird. Der gangbaren Ansicht zu Folge ist es jener Wendepunkt der Schlacht bei Issos, in dem Dareios, von dem König der Macedonier persönlich bedrängt, trotz des todesmuthigen Widerstandes seiner Treuen den königlichen Wagen verliess, um dann auf flüchtigem Ross dahineilend das Zeichen zur Niederlage seines Heeres zu geben. Von der arg zerstörten linken Seite des Bildes ist auf Fig. 4 der heranstürmende Alexander, welcher eben einem feindlichen Führer den Tod gibt, auf Fig. 3 der Kopf des über den Fall seines Feldherrn entsetzten Dareios abgebildet, während Fig. 2 dem Trabanten mit dem Pferde des Königs, Fig. 5 u. 6 endlich dem Wagenlenker und einem Reiter aus der königlichen Schaar angehören. Die lebendige Charakteristik und die Anschaulichkeit, mit welcher der bedeutsame Vorgang dargestellt ist, sowie die bewundernswerthe Feinheit der musivischen Technik geben dem Gemälde einen hohen künstlerischen Werth; die beim Ausgraben noch in alter Frische prangenden, jetzt freilich etwas abgebleichten Farben tragen den Stempel einer kräftigen, naturwüchsigen Kunst; in der Zeichnung schliesst sich das Bild den hellenischen Mustern an. — Museo Borb. T. VIII, tav. 36.

Fig. 7 — 10. **Tragische Masken.** – Diese vier Darstellungen von Masken, wie sie die Schauspieler des Alterthums bekanntlich anlegten, und welche desshalb zu Symbolen des Drama's wurden, sind einem grossen, für die Kenntniss des Theaterkostüms der Alten wichtigen Mosaikfussboden entnommen. Derselbe fand sich in der „Tenuta di Porcareccia", unweit von dem alten Corium in Etrurien, und schmückt jetzt den sogenannten Saal der Musen im Vatikan zu Rom. Die Mitte der Darstellungen, welche verschiedenen antiken Tragödien entlehnt zu sein scheinen, nimmt ein Medusenhaupt ein. — Millin, Description d'une mosaique antique du Musée Pio Clementin à Rome représentant des scènes de tragédies, pl. IV, 6; V, 7 u. 8; II, 2.

Fig. 11. **Dramatischer Dichter und zwei Musen.** – Aus dem Kreise der erwähnten Mosaikbilder heben wir zuerst eine Darstellung heraus, auf welcher der erste Herausgeber der Mosaik, freilich mit höchst geringer Wahrscheinlichkeit, den Euripides selber, von dessen Tragödien sich Scenen in den Bildern erkennen lassen sollten, erblickte. Der Dichter sitzt auf einem verschlossenen Behälter, welcher wahrscheinlich die Manuscripte seiner Schöpfungen enthält; hinter ihm stehen Melpomene mit der tragischen, Thalia mit der komischen Maske und zur Seite ein kleiner maskentragender Genius, der wohl das den Tragödien angehängte Satyrspiel repräsentiren soll. — Millin a. a. O. pl. 1.

Fig. 12—18. **Scenen aus Dramen.** – Die übrigen Felder desselben Fussbodens sind mit Zusammenstellungen von je zwei Personen geschmückt, welche nach ihrem gleichmässigen Kostüme zu urtheilen mit

einer Ausnahme sämmtlich der antiken Tragödie angehören Den mitgetheilten tragischen Scenen einen bestimmten Bezug auf die Dichtung eines antiken Dichters zu geben, ist unmöglich. — Millin a. a. O. pl. VI ff.

Fig. 19. **Bacchischer Genius.** – Eines der anmuthigsten Mosaikbilder ist die Darstellung eines geflügelten Knaben, der mit einer tiefen Schale im Arme einen grossen weinbekränzten Löwen reitet. Das von reichen Wandverzierungen eingeschlossene Gemälde gehört der sogenannten casa del Pane zu Pompeji an. — Museo Borb. T. VII, tav. 62.

Fig. 20. **Flussthiere.** – In demselben Gemache, dem die erwähnte Alexanderschlacht (vgl. Fig. 1) entstammt, fanden sich gleichfalls am Boden noch einige kleinere Mosaiken, von denen das mitgetheilte die Thier- und Pflanzenwelt des Nilstromes vorzustellen scheint. — Museo Borb. T. VIII, tav. 45, 1.

Fig. 21. **Triton.** – Eines der wenigen Beispiele rein-hellenischer Mosaik ist uns in dem Fussboden der Vorhalle des Zeustempels zu Elis erhalten. Sein Hauptbild, ein auf der Muschel blasender Triton, ist von einem Palmettenornament und einem Maeander umgeben und in schwarz und weissen Steinen ausgeführt. — Canina, Storia dell' archit. Graeca tav. 4, A; Blouet, Expedition scientif. de Morée, T. I, pl. 62 ff.

Fig. 22. **Cave canem.** — Interessant wegen des sinnigen Bezuges seiner Darstellung auf die umgebende Räumlichkeit ist dieses trefflich gearbeitete Bildchen aus Pompeji, welches einen kläffenden Hund an der Kette und daneben die warnende Inschrift: Cave canem, d. h. hüte dich vor dem Hunde! trägt. — Museo Borb. T. II, tav. 56, 1.

Taf. XIII. (24.)

ETRUSKISCHE ARCHITEKTUR.

Die ältesten Denkmäler der etruskischen Kunst stehen mit den Werken der griechischen Vorzeit in einem engen überraschenden Zusammenhange. Der allen um das Mittelmeer wohnenden Völkern gemeinsame Urstamm der Pelasger, zu dessen riesigen Schöpfungen die nachfolgenden Geschlechter wie zu kyklopischen Werken aufstaunten, hat auch bei den italischen Stämmen und insbesondere bei den Etruskern die ersten Gründe zu der baugeschichtlichen Entwickelung gelegt. Wie in Griechenland machen Städtemauern und andere gemeinnützige Bauwerke den Anfang; und zwar ist bei diesen eine ähnliche Entwickelung des Polygonalbaues, wie wir sie oben betrachtet haben, wahrzunehmen.

Fig. 1—3. **Polygones Mauerwerk.** – Die älteste Form des etruskischen Werksteinbaues (vgl. Taf. 12. Fig. 1) tritt uns in den Mauern der alten Stadt Kossa entgegen, von denen Fig. 1 einen Theil veranschaulicht; in den Mauern von Populonia (Fig. 2) sind die Werkstücke, welche indessen auch schon bei jenem ältesten Beispiele eine scharfe Bearbeitung und einen festen Zusammenschluss aufweisen, in horizontalen

Schichten über einander gelagert; auf Fig. 3 endlich, bei den Mauern von Todi, hat der Werksteinbau bereits eine hohe Regelmässigkeit und Sorgfalt erreicht. — Micali, Monumenti per servire alla storia degli antichi popoli Italiani, Firenze 1832, tav. 10, 1 u. 4; tav. 13, 2.

Fig. 4—6. **Etruskische Basis, Kapitäl und Piedestal.** — Die ebenfalls uralten Grabdenkmäler der Etrusker schliessen sich in der Grundform auch den altpelasgischen Grabhügeln der griechischen Länder an. Eines der ansehnlichsten dieser Monumente, die sogenannte Cucumella zu Volci, ist uns noch besonders dadurch wichtig, dass sich bei ihm die einzigen Reste des etruskischen Säulenbaues aufgefunden haben. Auf einer aus hohem Pfühl und zwei Plinthen bestehenden Basis erhebt sich der unkannelirte, stark verjüngte Säulenschaft (Fig. 4), auf dem über einem tief einspringenden, durch mehrere Bänder charakterisirten Halse ein feiner Echinus und ein mächtiger Abakus lastet (Fig. 5). Dieselben Elemente finden sich in gleicher schwerfälliger Verbindung bei dem Fig. 6 mitgetheilten Piedestal wieder. — Lenoir, Monumens sépulcraux de l'Etrurie moyenne, annali d. i. T. IV, p. 269; monum. d. i. Vol. I, tav. 41, 2 e, h u. f.

Fig. 7 und 8. **Thor von Volterra.** — Etrurien hat seine bedeutsame Stellung in der Baugeschichte besonders dadurch gewonnen, dass sich die ältesten Monumente des Keilsteingewölbes an seinen Namen knüpfen. Unter den Thoren der etruskischen Städte, den frühesten erhaltenen Zeugnissen dieser Ueberlieferung, zeichnet sich das Thor von Volterra, porta dell' arco genannt, durch seine charakteristische Gestaltung aus. Der Bogen setzt sich, durch ein wahrscheinlich später hinzugefügtes Kämpfergesims vermittelt, auf die vier Ecken des polygonal gemauerten Durchganges auf; die Ansätze der Wölbung und der Schlussstein oben sind durch hervorspringende Köpfe als die Hauptpunkte des Bogens charakterisirt. Fig. 7 gibt die vordere, Fig. 8 die innere Ansicht des Thorbogens. — Micali, a. a. O. tav. 7 u. 8.

Fig. 9 und 10. **Wasserbehälter zu Tusculum.** — Dass sich neben der Anwendung des Keilsteingewölbes auch die ältere Art des Ueberkragungsbaues (vgl. Taf. 12. Fig. 8, 11 u. 15) noch erhielt, bezeugt ein alter Wasserbehälter zu Tuskulum. Seine spitzbogige Gestalt ist durch Ueberkragung horizontaler Steinschichten hervorgebracht, während die Decke des zu ihm führenden Kanals aus gewölbten Keilsteinen besteht. Fig. 9 gibt den Längen-, Fig. 10 in grösserem Maassstabe den Querdurchschnitt des Behälters. — Canina, Descrizione di Tusculo, tav. XIV.

Fig. 11. **Mündung der grossen Kloake zu Rom.** — Das umfangreichste Denkmal des altitalischen Keilsteinsystems, der Kloakenbau zu Rom, wird durch das Datum der etruskisch-römischen Dynastie als ein Werk frühestens des 6. Jahrhunderts v. Chr. historisch festgestellt. Die weitverzweigten unterirdischen Gänge, welche diese riesige Reinigungs- und Entwässerungsanlage bilden, vereinigen sich fast alle in einem einzigen Hauptkanal, welcher seit der ältesten Zeit den Namen der grossen Kloake führt. Seine 12′ breite und etwa 15′ hohe, mit einem dreifachen Bogen überwölbte Mündung in die Tiber ist durch den vorstehenden Aufriss veranschaulicht. Die wohlberechnete und mit bewundernswerther Ge-

nauigkeit ausgeführte Anlage hat sich in unberührter Festigkeit Jahrtausende lang erhalten. — Piranesi, Antichità di Roma, Vol. I, tav. XXII, Fig. 2.

Fig. 12. **Thor von Perugia.** – Aus späterer Zeit sind uns zu Perugia zwei altetruskische Thore aufbewahrt, von denen jedoch das eine, die sogenannte porta Marcia, nur noch den einfachen Bogen erkennen lässt. Das andere, vollständig erhaltene, porta Augusta genannt, baut sich, wie die Figur zeigt, aus zwei von Bogenöffnungen durchbrochenen Stockwerken zu einer ansehnlichen Höhe auf. In der Dekoration des Frieses und der Pilaster verräth sich hellenischer Einfluss. — Orsini, Dissertazione sull' arco Etrusco della via vecchia, tav. 1 u. 2.

Fig. 13 und 14. **Kapitolinischer Tempel zu Rom.** – Gleichzeitig mit dem Bau der Kloaken begann man auf dem römischen Kapitol die Fundamente des grossen Tempels zu legen, dessen Bild man sich aus Vitruv's Schilderung der etruskischen Ordnung zu vergegenwärtigen versucht hat. Wie der Grundriss Fig. 14 zeigt war sein fast quadratischer Raum in drei Cellen eingetheilt, worin die Götterbilder des Jupiter, der Juno und der Minerva thronten; den Vorplatz der 800' im Umfange messenden heiligen Fläche nahmen zahlreiche Säulen ein; durch eine die ganze Breite einnehmende Hinterwand wurde die weite Halle abgeschlossen. Der gesperrte Charakter der Anlage sprach sich deutlich auch in den schwerfälligen Formen ihrer äusseren Erscheinung aus, von welcher der nach Vitruv entworfene Aufriss Fig. 13 eine Anschauung geben soll. Säulen, Gebälk und Giebel waren aus Holz gebildet und demgemäss charakterisirt; der reiche in und über dem Giebel angebrachte Schmuck aus gebrannten Thonfiguren gab dem Aeusseren ein phantastisch-überladenes Aussehen. Die eigenthümliche Form der Cellenthore ist uns durch etruskische Wandmalereien und Grabfaçaden überliefert. — Canina, Storia dell' architettura Romana, tav. LII u. LIII.

Fig. 15. **Grab von Norchia.** – Bei dem Mangel an erhaltenen Monumenten des etruskischen Tempelbaues sind uns die wenigen tempelartigen Façaden, welche die Gräber von Norchia bei Perugia zieren, von besonderer Wichtigkeit. Von der vorstehenden Façade war allerdings der untere Theil herabgestürzt, allein es lassen sich an den vorhandenen Resten die Ansätze zu einem von vier Säulen zwischen zwei Eckpilastern getragenen Portikus, so wie ihn die Reconstruktion der Figur angibt, deutlich erkennen. Die zahlreichen kleinen Triglyphen mit den darüber liegenden Zahnschnitten, das hohe, hier mit einem Blätterschmuck verzierte Giebelgesims, und die plastischen Eckfiguren stehen mit dem nach Vitruv hergestellten kapitolinischen Tempelgiebel (vgl. Fig. 13) in dem engsten Zusammenhange. — Lenoir, annal. d. i. IV, p. 289; monum. d. i. Vol. I, tav. 48, Fig. 4.

Fig. 16 und 17. **Gräber von Bomarzo.** – Zum Unterschiede von den Felsfaçadengräbern sind diese beiden Begräbnissstätten unter der Erde in den Felsen eingehauen (vgl. Fig. 26—31). Die Decke des kleinen Gemaches wird auf Fig. 16 durch eine nach oben verjüngte Säule,

auf Fig. 17 durch einen unverjüngten Pfeiler getragen; über dem Echinus der Säule erhebt sich der Fels in einer doppelten Bogenform, während die auf dem Pfeiler ruhende Decke nur eine einfache flache Wölbung bildet. — Lenoir, ann. d. i. IV, p. 269; monum. d. i. Vol. I, tav. 40. Fig. c, 3 u. 1.

FIG. 18 und 19. **Grabcippus.** — Eine dritte Gattung von Gräbern sind die über der Erde erbauten Monumente, welche sich in verschiedener Form und Grösse in Etrurien zerstreut finden. Dazu gehören auch die Grabstelen oder Cippen, namentlich von Volci und Caere, von denen Fig. 18 ein Beispiel in der Vorder-, Fig. 19 in der Seitenansicht darstellt. — Museo Gregoriano Etrusco Vol. I, tav. 105, n. 1.

FIG. 20 und 21. **Grabhügel von Volci.** — Die meisten dieser freistehenden Monumente erheben sich in der primitiven Form des Tumulus, des unbekleideten Erdhügels, über einem von Steinen umgebenen oder ganz steinernen kreisrunden Unterbau, in dessen Innerem sich dann die verschieden gestaltete Grabkammer befindet. Zu den ansehnlichsten Anlagen dieser Art gehört die Fig. 21 mitgetheilte Cucumella zu Volci, ein kreisrunder, von Hausteinen umschlossener Tumulus von über 200′ im Durchmesser, aus dessen Spitze ein viereckiger Thurm und zur Seite ein zweiter in Kegelform emporragen. Das Fig. 20 dargestellte kleinere Grab zeichnet sich durch die bedeutendere Höhe und reichere Gliederung seines Unterbaues aus. Ueber die an der Cucumella aufgefundenen architektonischen Fragmente vgl. Fig. 4—6. — Lenoir a. a. O. p. 273; Mon. d. i. I, tav. 41, Fig. 13, a u. b.

FIG. 22 und 23. **Grabmal der Horatier und Curiatier.** — In welcher Art etwa die aus der Cucumella emporragenden Mauerreste zu reconstruiren sind, zeigt uns das sogenannte Grabmal der Horatier und Curiatier zwischen Rom und Albano, welches wenngleich wahrscheinlich aus römischer Zeit, doch auf der althergebrachten etruskischen Gräberform zu beruhen scheint. Auf einem hohen quadratischen Unterbau erheben sich fünf Steinkegel, ein stärkerer in der Mitte und vier schlanke an den Ecken, deren Anordnung aus Fig. 23, deren erhaltene Reste aus Fig. 22 zu erkennen sind. — Monum. d. i. Vol. II, tav. 39.

FIG. 24 und 25. **Nuragha di S. Costantino auf Sardinien.** — In der Form und Construktion den altetruskisch-pelasgischen Bauwerken nahe verwandt, wenngleich vielleicht phoenikischen Ursprungs, sind die sogenannten Nuraghen auf der Insel Sardinien. Ihr Grundriss bildet ein längliches oder kreisförmiges Rund, aus dessen Mitte sich ein bis zu 40′ hoher abgestumpfter Steinkegel erhebt. Das Innere des mitgetheilten Bauwerkes füllen die elliptisch gebildeten mit überkragenden Steinen gewölbten Kammern und Gänge, Fig. 25, aus. Durch die auf Fig. 24 sichtbare Thür gelangt man auf gewundenen Treppen bis in die oberen Gemächer. — Canina, L'Architettura greca tav. 143.

FIG. 26 und 27. **Unterirdisches Grab bei Corneto.** — Die nachfolgenden Figuren sollen von der Mannigfaltigkeit des etruskischen Gräberbaues eine Anschauung geben. So ist dieses 1823 aufgefundene Grab mit mächtigen Steinplatten (Fig. 27, 2) überdeckt, welche auf zwei acht-

eckigen, mit kubischen Blöcken (3) gekrönten Pfeilern (1) ruhen. In dem Grabe fanden sich u. A. eine Rüstung (*a*), zwei Bronceschilder mit gravirter Arbeit, mehrere Broncegefässe (*b*, *e*) und eine Lampe, deren ursprüngliche Anordnung namentlich aus dem Fig. 26 gegebenen Grundriss ersichtlich ist. — Annali d. i. T. I, p. 99, tav. d'aggiunta B.

FIG. 28 und 29. **Unterirdisches Grab zu Volci.** — Die complicirteste Grabanlage befindet sich in der nördlichen Nekropolis von Volci. Wie Fig. 28 zeigt, gelangt man von einem bei *A* zugänglichen offenen Vestibulum (*B*) durch den Eingang *K* in die unterirdischen Gemächer, welche nach drei Seiten hin an das, durch eine cassettenartig ausgemeisselte Steindecke bezeichnete Gemach sich anschliessen. Auch zu beiden Seiten des Vestibuls dehnt sich eine Reihe von Kammern aus, deren merkwürdigste (*E*) sich durch Wandpilasterstellungen und eine in den Fels gemeisselte, mit Stabwerk verzierte Halbkuppel (vgl. Fig. 29) auszeichnet. An den sorgfältig bearbeiteten Tufsteinwänden haben sich hie und da Spuren ursprünglicher Bemalung erhalten. — Lenoir a. a. O. p. 265; Monum. d. i. Vol. I, tav. 41, Fig. 4 u. 5.

FIG. 30. **Grab von Caere.** — Auch unter den Gräbern von Caere ist eines besonders durch die Mannigfaltigkeit seiner Anlage ausgezeichnet, welchem man nach den aus dem Fels gehauenen Sesseln mit Lehnen und Schemeln, die sich in einem der sechs Gemächer finden, den Namen tomba delle sedie gegeben hat. — Poletti, Annali d. i. VII, p. 184; Monum. d. i. Vol. II, tav. 19.

FIG. 31. **Grab von Tarquinii.** — Dieses von starken quadratischen Pfeilern getragene Grab von Tarquinii ist unter dem Namen tomba del Cardinale bekannt. Seine cassettenartig gegliederte Decke (vgl. Fig. 28) ist in den lebendigen Fels eingehauen. — Canina, a. a. O. tav. CLII.

Tafel XIV. (25.)

ETRUSKISCHE SCULPTUR.

Der unläugbare Einfluss, welchen die Hellenen auf die etruskische bildende Kunst wahrscheinlich schon in uralten Zeiten ausgeübt haben, verhinderte nicht, dass Etrurien sich in dieser Sphäre den Ruhm einer nationalen, technisch höchst bedeutenden und auch wegen mancher innerer Eigenthümlichkeiten bemerkenswerthen Kunstfertigkeit erwarb. Dass etruskische Werke aus gebrannter Erde in Rom schon zur Zeit der Könige zum Schmuck der Tempel angewendet wurden, ist uns durch sichere Zeugnisse überliefert, und in derselben Epoche werden auch die etruskischen Erzbildner, deren kunstreiche Erzeugnisse später selbst in Attika in hohen Ehren standen, schon tüchtige, der Lobpreisungen der antiken Schriftsteller nicht unwürdige Werke hervorgebracht haben.

FIG. 1—4. **Vierseitiger Altar.** — Werke in Stein finden sich bei den Etruskern verhältnissmässig selten, und von den wenigen erhaltenen gehören die meisten einer späteren Technik an. Gleichwohl lässt sich von diesen,

wie von dem vorstehenden Altar aus Travertin, ein Schluss auf den Charakter der ältesten etruskischen Steinsculptur ziehen. Das sehr flache Relief des etwa einen Palm hohen Werkes enthält auf jeder Seite drei Figuren, welche zu dem Ton der Flöte einen Tanz auszuführen scheinen. Einfache Nebeneinanderstellung und Profilirung der Köpfe und Füsse, derbe Uebertreibung einzelner Gliedmaassen und eckige, gewaltsame Bewegungen sind als die natürlichen Eigenschaften jeder rohen Kunststufe auch diesen Bildwerken eigen. Auf dem oberen Rande bemerkt man Reste liegender Thiere. Das Werk befindet sich im Palazzo Conestabile zu Perugia. — Micali, Antichi monumenti, Firenze 1810, tav. 17.

FIG. 5. **Spes.** — Von gleicher Rohheit in der Form, aber sauber ausgeführt ist dieses mit dem Namen der Spes bezeichnete weibliche Broncefigürchen, auf dessen Haupt man den Tutulus, die eigenthümliche Kopfbedeckung der etruskischen Weiber, bemerkt. Die Linke lüpft das reichgeschmückte Gewand, dessen shawlartiger Ueberwurf gleichmässig von beiden Schultern über die Brust herabhängt, die Rechte ist feierlich erhoben; auf dem Rücken liest man eine etruskische Inschrift. Das Werk befindet sich im Museum zu Berlin. — Inghirami, Monumenti etruschi T. III, tav. 10.

FIG. 6. **Krieger.** — Die Werke der etruskischen Steinsculptur haben sich vornehmlich an Grabdenkmälern erhalten, von denen das mitgetheilte sechs Palmen hohe Sandsteinrelief gleichfalls den rohesten, einfachsten Anfängen der Kunst zuzurechnen ist. Ein fast nackter Krieger stützt mit der Rechten die Lanze auf, während die Linke eine Blume hält, auf der ein Vogel zu sitzen scheint. Auch an diesem Werke, welches im Hofe des Palazzo Buonarotti zu Florenz aufbewahrt wird, erblickt man eine etruskische Inschrift. — Gori, Museum Etruscum T. III, class. IV, tav. 18, Fig. 1; besser Micali Ant. mon. ed. 1810, tav. 14.

FIG. 7. **Krieger.** — In diesem Broncewerk dagegen hat man den Styl der unter hellenischem Einfluss beginnenden etruskischen Kunstblüthe zu erblicken. Es ist ein mit Helm, Schuppenpanzer und Beinschienen ausgestatteter Krieger, der wie es scheint zum Kampfe sich anschickt; die Rechte hält eine Waffe, während die Linke den Schild leicht emporhebt. Bei der Lebendigkeit, mit der diese einzelnen Bewegungen ausgeführt erscheinen, fehlt es dem Ganzen doch an freier Natürlichkeit; die Proportionen sind schön, die Gesichtszüge erinnern an die aeginetischen Bildwerke (vgl. Taf. 16. Fig. 8); die technische Durchführung zeugt bis in die feinsten Details von grosser Sorgfalt und Fertigkeit. Die Statuette befindet sich in der Gallerie zu Florenz. — Micali, Ant. mon. ed. 1810, tav. 21.

FIG. 8. **Sarkophag von Chiusi.** — Auf den Steinsärgen der späteren Epoche findet sich oft der Abschied Liebender oder eine Sterbescene abgebildet. — Ein solcher Vorgang schmückt auch den grossen in der Sammlung Casuccini zu Chiusi befindlichen Sarkophag, dessen Vorderseite die mitgetheilte Abbildung darbietet. Rechts nimmt der Ehemann, nach den Inschriften aus der Familie Apponia von Chiusi, von der Gattin Abschied, an welche ein geflügelter Genius schon Hand angelegt hat.

Hinter dem Ehegatten sind die nächsten Verwandten, von denen die drei Männer Rollen in den Händen halten, versammelt; ihre Bewegungen drücken lebhafte Theilnahme an der vorgehenden Handlung aus. Auf dem linken Ende des Bildes schreitet der mit Fackel und Scheere ausgestattete Genius der Unterwelt aus einem gewölbten Thore hervor; neben ihm steht ein ähnlicher Genius mit einem räthselhaften Instrumente im Arm. An der grossen liegenden, wie es scheint, weiblichen Figur des Deckels ist die tüchtig durchgeführte Gewandung und der reiche Hals- und Brustschmuck bemerkenswerth, mit welchem die aus etruskischen Gräbern häufig zu Tage kommenden Metallschmucksachen viele Aehnlichkeit haben. — Micali, Monumenti per servire alla storia d. ant. pop. it., Fir. 1832, tav. 60.

Fig. 9. **Mars von Todi.** — Diese im Jahre 1835 gefundene lebensgrosse Broncestatue ist nach ihrem Fundorte der Mars von Todi genannt. Der mit einem Brustharnisch und einem ergänzten Helm bekleidete Krieger scheint mit der Linken die Lanze aufgestützt zu haben; die Rechte folgt der aufblickenden Richtung des Kopfes nach oben. Die Formen des Körpers sind fein durchgebildet und noch lebendiger bewegt als die des in Fig. 7 dargestellten Kriegers; auf dem Behang des Harnisches erblickt man eine umbrische Inschrift. — Museo Gregoriano Etr., T. I, tav. 44.

Fig. 10. **Knabe.** — In dieser Broncestatue eines nackten Knaben, der um den Hals die Bulla, einen in Italien häufigen, ursprünglich etruskischen Halsschmuck und im Arme eine Ente trägt, haben wir der auf dem rechten Beine befindlichen Inschrift nach ein Weihgeschenk der etruskischen Familie Fanacne zu erkennen. Hier hat der etruskische Erzguss seine höchste Vollendung erreicht: die Formen sind weich und fliessend, die Bewegung des auf dem einen Fusse natürlich lastenden Körpers lebendig und die Technik von grosser Sorgfalt und Eleganz. Die Statue wird im Museum zu Leyden aufbewahrt. — Micali, Monumenti p. serv. Fir. 1832, tav. 43.

Fig. 11. **Redner.** — Wie die eben betrachtete Statue durch die Behandlung des Nackten, so ragt dieses unter dem Namen des Redners, l'Aringatore, bekannte Erzdenkmal durch die Ausführung seiner Gewandung hervor. Es ist mehr als sechs Fuss hoch und trägt am Saum der Toga eine etruskische Inschrift, welche in ihm das Ehrendenkmal eines Aulus Metellus erkennen lässt. Die am trasimenischen See aufgefundene Statue befindet sich jetzt in der Gallerie zu Florenz. — Micali, Monumenti p. serv. Fir. 1832, tav. 44, 2.

Fig. 12. **Kriegergruppe.** — Unter den kleineren Broncewerken zeichnet sich die mitgetheilte 1½' hohe Gruppe zweier Krieger aus, welche einen getödteten Kameraden aus dem Kampfe tragen. Bei einer gewissen Unbehülflichkeit in der Komposition bemerkt man an dem niedlichen Werke doch ein frisches Streben nach natürlichem Ausdruck und die gewöhnliche Sorgfalt der technischen Behandlung. — Gori, Museum Etruscum T. I, tav. CXVI.

Fig. 13. **Chimaera.** — Von gleicher Trefflichkeit der Technik und lebendigem Ausdruck ist das 2 Palm hohe und 4 Palm lange Broncewerk

der bekannten Chimaera von Arretium. Das Unthier, „vorn ein Löwe, inmitten eine wilde Ziege und hinten eine Schlange," scheint eben von den Streichen des Bellerophon, seines Bezwingers, getroffen zu sein. Der zum Sprunge bereite Löwenleib weist dem Angreifer wüthend die Zähne, während der krampfhaft geringelte (übrigens moderne) Schlangentheil dem schon todesstarren Ziegenkopfe in die Hörner beisst. Auf dem rechten Fusse steht ein etruskisches Wort. In der Gallerie zu Florenz. **Micali**, Monum. per serv. Fir. 1832, tav. XLII, 2.

Fig. 14 und 15. **Pompa.** – Der Gegenstand und Styl dieses Altars zu Chiusi, von dem wir zwei Seiten mittheilen, ist dem auf Fig. 1—4 dargestellten Werke durchaus verwandt. Eine Schaar langbekleideter Frauen führt zur Flöte einen mimischen Tanz aus; die Figuren sind hoch erhaben. — Micali, Monum. per serv. Fir. 1832, tav. LIV, 1 u. 2.

Fig. 16. **Sühnopfer.** – In der Hauptdarstellung dieser in rohem Style gearbeiteten Urne erblickt man ein etruskisches Sühnopfer, welches bei Flöten- und Cither-Begleitung von dem in der Mitte des Vordergrundes stehenden Priester vollzogen wird. Derselbe ist von Dienern mit den Gegenständen und Geräthen des Opfers umgeben; zur Rechten erkennt man eine seltsam bewegte weibliche Figur, welche vielleicht die Sängerin eines heiligen Opferliedes darstellen soll. Oben lagert eine langbekleidete Gestalt mit einer Schale in der Hand zwischen zwei tischähnlichen Gegenständen, neben denen zwei kleine, Opfergeräthe tragende Figuren stehen. Das 3 Palm hohe Werk befindet sich im Museum Pio Clementinum. — Micali, Ant. monum. ed. 1810, tav. XIX.

Fig 17. **Wölfin des Kapitols.** – Zu den rohesten Erzeugnissen des etruskischen Erzgusses gehört die berühmte Wölfin des kapitolinischen Museums. Bei seiner alterthümlichen, wenn auch nicht völlig unlebendigen Steifheit, kann das Werk wohl schwerlich als ein Theil der von den Ogulniern zu Anfang des 3ten Jahrhunderts v. Chr. an dem ruminalischen Feigenbaume aufgestellten Gruppe betrachtet werden; in neuester Zeit will man überhaupt an seinem etruskischen Ursprunge zweifeln. Das Werk ist 3 Palm hoch und 5 Palm lang. — Micali, Mon. per serv. Fir. 1832, tav. XLII, 1.

Fig. 18. **Neptun und Laomedon.** – Von gleicher Berühmtheit wie die Werke des Erzgusses sind die in Metall ciselirten Reliefplatten, mit denen die Etrusker Spiegel und andere Geräthe schmückten. Die vorstehende Tafel mit in Bronce getriebenen Figuren stellt die Strafe des Laomedon dar, welcher dem Neptun und Apollo die ihnen für geleistete Dienste versprochene Belohnung verweigert hatte. Der mit dem Dreizack und einem langen Kopfschmuck ausgestattete Neptun legt von der Schlange begleitet selbst Hand an den König, während Apollo das ihm geweihte Thier, den Greif, zur Rache herbeisandte. Die Arbeit ist von grosser Lebendigkeit und Schönheit. — Inghirami, Monum. etruschi, T. III, tav. XVII.

Tafel XV. (26.)

ETRUSKISCHE MALEREI.

Umfangreiche Werke der etruskischen Malerei sind uns in den Grabkammern der Todtenstädte, namentlich in der Nähe des alten Tarquinii aufbewahrt. Sie sowohl als die Denkmäler der Gravir- und Ciselirarbeit, welche wir wegen ihrer inneren Verwandtschaft mit den Malereien verbinden, bekunden ebenfalls den Einfluss der hellenischen Kunst. Was vor der griechischen Einwirkung oder unabhängig von ihr in Etrurien auf diesem Gebiete entstand, überschreitet jene Grenze abentheuerlicher Rohheit nicht, deren Zeugnisse uns schon in der bildenden Kunst dieses Volkes entgegen traten; die Kunsterzeugnisse der späteren, von den Hellenen geschulten Epoche, können sich dafür aber auch in Erfindung und Technik mit den Werken ihrer Lehrmeister messen.

Fig. 1. **Atlas und Herakles.** — Die Arbeit dieses im Museum Gregorianum zu Rom befindlichen, mit etruskischen Inschriften versehenen Spiegels schliesst sich der auf Taf. 25, Fig. 18 mitgetheilten Darstellung an. Man erkennt darauf den mit Keule und Löwenhaut ausgestatteten Herakles, die Aepfel der Hesperiden, welche er nach Ueberwindung des Atlas erbeutete, in der linken Hand. Neben dem Atlas, der mit erhobenen Händen über seinem gebeugten Haupte den gestirnten Himmel trägt, steht der Lebensbaum der Hesperiden und eine Lanze. — Museo Gregoriano Etrusco, T. I, tav. XXXVI, 2.

Fig. 2. **Die Argonauten.** — Das berühmteste Denkmal der etruskisch-hellenischen Gravirkunst, an dem der Inschrift zufolge ein Novios Plautios zu Rom beschäftigt war, ist das bei Präneste gefundene Schmuckkästchen aus Bronce, welches den Namen der Ficoronischen Cista führt. Auf seinem Bauch befindet sich in einem breiten Streifen eine eingravirte Darstellung aus der Argonautensage. In dem Mittelpunkte der vorstehenden Abbildung erblickt man das Schiff Argo am Strande, von einer Anzahl Argonauten umgeben, welche theils noch an Bord beschaulicher Ruhe pflegen, theils auf dem Lande mit Wasserholen und andern friedlichen Dingen beschäftigt sind. Im Gegensatze hiezu ist die linke Seite des Streifens mit einer Scene des Kampfes ausgefüllt. Polydeukes schnürt mit gewaltiger Kraftanstrengung den im Faustkampf überwundenen Bebrykerkönig Amykos an einen Lorbeerbaum; Athene, Apollon und (auf der rechten Seite der Abbildung) mehrere griechische und barbarische Helden sind als Theilnehmer und Kampfaufseher um die Hauptgruppe versammelt; eine Siegesgöttin schwebt herbei, um den Polydeukes mit Kranz und Binde zu schmücken; in der bärtigen Flügelfigur rechts hat man wahrscheinlich das Schattenbild eines der von Amykos Gemordeten zu erkennen, welches der Tartarus hinaufsandte, um ihm den Anblick der Bestrafung seines Mörders zu gewähren. Zur rechten Seite des Schiffes setzt sich die Darstellung friedlicher Thätigkeiten fort: ein Argonaut übt sich, auf einen Schlauch schlagend, im Faustkampf;

ihm ahmt Silenos nach, auf seinem eigenen Bauche trommelnd; zwei Argonauten endlich sind mit Trinken und Schöpfen an einer Quelle beschäftigt, über welcher auf einer mit Blumen bewachsenen Anhöhe eine Lokalgottheit gelagert ist. Die Vollendung der Formen, sowie die bewundernswerthe Kunst der Composition machen es wahrscheinlich, dass dieses Werk unter dem unmittelbaren Einfluss hellenischer Broncearbeiter entstanden ist. — O. Müller, Denkm. d. a. K., I, Taf. LXI, 309.

Fig. 3. **Herakles von Nike gekrönt.** — In der Mittelfigur dieser aus Volci stammenden Spiegelzeichnung erkennt man den mit der Löwenhaut angethanen Herakles, eine Schale in der rechten Hand, wie er von der geflügelten Siegesgöttin mit dem Kranze gekrönt wird. Zu seiner Rechten sitzt der jugendliche Hylas, der Liebling des Heroen und schaut mit lebhaftem Staunen der vorgehenden Handlung zu; neben den Köpfen befinden sich etruskische Inschriften. Der Styl der Zeichnung ist von einer gewissen weichlichen Anmuth. — Museo Gregor. Etr., T. I, tav. XXXII, 2.

Fig. 4. **Geburt der Minerva.** — Noch von jener Zeit her, wo man in den betrachteten Spiegeln Pateren (flache Schalen) erblickte, ist dieses Denkmal unter dem Namen der patera Cospiana bekannt. Wie gewöhnlich bei den zahlreichen Darstellungen der Geburt Minerva's (vgl. Taf. 21, Fig. 1 und Taf. 20, Fig. 1) ist auch hier Zeus (in der etruskischen Inschrift Tina genannt), von zwei Geburtgöttinnen umgeben, deren Eine die in voller Rüstung erscheinende Minerva aufzunehmen im Begriff ist, während die Andere den Gott von hinten umfasst. Zur Seite steht Hephästos, der das Haupt des Gebärenden spaltete. Um die kunstreich abgerundete Darstellung läuft eine blumenartige Verzierung, welche an das Ornament der unteritalischen Thongefässe erinnert. Der Spiegel befindet sich im Museum von Bologna. — Gerhard, etruskische Spiegel, I. Taf. LXVI.

Fig. 5. **Tydeus.** — Als ein Muster der etruskischen Steinschneidekunst kann dieser, aus der Stosch'schen Sammlung stammende, jetzt im Berliner Museum befindliche Karneol gelten, in dessen Darstellung man der Inschrift (Tute) zufolge den sich vom Staube der Palästra mit dem Schabeisen reinigenden Tydeus erblickt. Die Durchführung des mannigfach bewegten, kraftvollen Körpers zeugt von hoher Meisterschaft. — Winkelmann, Geschichte der Kunst, ed. 1776, p. 186.

Fig. 6. **Ungeheuer.** — Der wildphantastische Zug der etruskischen Kunst spiegelt sich besonders in jenen ungeheuerlichen Thiergestalten, welche in bildnerischen wie malerischen Werken der Etrusker häufig wiederkehren. So auf diesem geschnittenen Stein, wo ein geflügeltes Ungethüm, aus Mensch- und Pferdeleib zusammengesetzt, mit Gorgonenkopf und Vogelbeinen, mit einem aufrecht stehenden Löwen ringt. — Micali, Mon. per serv. Fir. 1832, tav. XLVI, 17.

Fig. 7. **Wandgemälde aus Tarquinii.** — Das im Jahr 1831 aufgegrabene Grabgemach zu Tarquinii, zu dem Fondo-Querciola gehörig, dem dieses Wandgemälde entnommen ist, gehört der späteren etruskischen Epoche an und zeigt in seinen Gemälden einen dem altgriechischen nahe

verwandten Styl. In kräftigen, ungebrochenen Farben, welche jedoch, wie das Ganze überhaupt, von der Zeit arg gelitten haben, waren an den Wänden zwei Streifen neben einander gereihter Figuren ausgeführt, auf deren mitgetheilten Stücken sich oben Scenen des Todtenkultus, unten Vorgänge aus dem Leben, etwa des Verstorbenen erkennen lassen. Dort führen neben einem Ruhebett, auf dem zwei jugendliche Gestalten lagern, Frauen und Männer in langen reich und sorgfältig ausgeführten Gewändern zwischen Oliven- und Myrthenbäumen zum Ton der Flöte einen mimischen Tanz aus; hier sind in mehreren Gruppen Männer und Jünglinge theils in Ruhe zusammen geordnet, theils mit kriegerischen Uebungen oder einer Jagd beschäftigt. — Monum. ined. dell' instit. Vol. I, tav. XXXIII.

FIG. 8. **Bacchus und Semele.** — Die höchste Stufe künstlerischer Vollendung erreichte die etruskisch-hellenische Ciselirkunst in der Zeichnung dieses im Besitze des Prof. Gerhard zu Berlin befindlichen Spiegels. Den beigefügten Inschriften zufolge ist es Semele (Semla), welche in mütterlicher Liebe sich zu dem jugendlichen Bacchus (Fufluns) herabneigt, um von ihm in reizvoller Umarmung Kuss und Liebkosungen zu empfangen. Daneben steht Apollo (Apulu), als Pythischer Gott mit dem Lorbeerzweige in der Rechten und hinter diesem bläst ein Satyrbube die Doppelflöte. Das Kunstwerk ist an Reinheit der Form und Anmuth der Composition den reifsten Blüthen hellenischer Kunst vergleichbar. — Gerhard, etruskische Spiegel, I, Taf. LXXXIII.

FIG. 9. **Herakles und Kyknos.** — Auch dieser geschnittene Stein von feiner Arbeit, im Museum Blacas befindlich, wird durch die Inschrift den Etruskern zugeschrieben. Herkules (Hercle) dringt mit der Keule auf den bereits zu Boden gestürzten Kyknos (Kukne) ein. — Micali, per serv. Fir. 1832, tav. CXVI, 1.

FIG. 10. **Peleus.** — Dieses kleine Kunstwerk reiht sich in dem Motive der dargestellten Figur dem Fig. 5 mitgetheilten geschnittenen Steine an. Man erkennt in ihm den Peleus (Pele), welcher sich nach dem Morde des Bruders Phokos von dessen Blute reinigt. Der Stein befand sich früher im Dehn'schen Kabinet zu Rom. — Winkelmann, Gesch. d. K. ed. 1776, p. 244.

FIG. 11. **Bacchische Spiele.** — Die Zeichnung dieses im Jahre 1827 ebenfalls bei Tarquinii aufgedeckten Grabgemäldes steht der in Fig. 7 vorgeführten nahe. Von links nahen zwei Jünglinge zu Ross, von rechts ein Zug jugendlicher Gestalten, deren Attribute auf Vorgänge bacchischer Festfeier hindeuten; darüber befindet sich eine Gruppe von Löwen, Hirschen und Panthern. — Micali, per serv. Fir. 1832, tav. LXVII, 5.

FIG. 12 und 13. **Bacchische Spiele.** — Von verwandtem Inhalte und derselben eckigen Lebendigkeit des Styles sind die Gemälde dieses ebenfalls aus Tarquinii stammenden Grabes. Auf der Seitenwand, Fig. 12, sind in zwei Reihen eine grosse Anzahl von Figuren mit allerhand bacchischen Spielen: Wagenrennen, Faustkampf und Tanz beschäftigt; der oberen Darstellung schauen Männer und Frauen von einem Gerüste zu.

Auf Fig. 13, der dem Eingange gegenüberliegenden Wand, ist wahrscheinlich ebenfalls ein auf bacchischen Cultus bezüglicher Vorgang abgebildet; darüber befinden sich Seepferde und Fische. Die Disposition der Farben ist ohne Anspruch auf Nachahmung der Natur nach dekorativen Gesichtspunkten getroffen: so sind z. B. die Pferde blau oder roth mit grünen Hufen und wieder anders gefärbter Mähne. — Micali, a. a. O. tav. LXVIII, Fig. 1 und 2.

Fig. 14. **Festaufzug.** – Zu den roheren Erzeugnissen der etruskischen Metallarbeit gehört ein zu Clusium gefundenes Silbergefäss mit Vergoldungen, von dessen in zwei Streifen umlaufenden eingegrabenen Figuren hier ein Theil abgebildet ist. Es scheint ein Festaufzug dargestellt zu sein, zu dem sich Flötenspieler, Waffentänzer, Opferschlächter mit Schafen und Schweinen, Tempeldiener mit Kästchen und Reiter vereinen. — O. Müller, Denkm. I, Taf. LX, n. 302.

Fig. 15. **Todtengenien.** – Die Darstellungen dieses Wandgemäldes, welches der unter dem Namen grotta del Cardinale bekannten Grabkammer zu Tarquinii entnommen ist, sind besonders wegen ihres Inhaltes bemerkenswerth. Ein mehr als 100 Figuren umfassender Fries führt uns hier die etruskische Lehre von der Unterwelt und den Dämonen des Todes vor. Auf dem mitgetheilten Stücke fahren zwei solcher Genien einen Todten zur Unterwelt; andere Schatten, langbekleidet und gesenkten Hauptes, folgen dem Zuge. Die guten Genien sind weiss, die bösen schwarz gefärbt und durch Hämmer als Dämonen des Schreckens bezeichnet; sämmtlich tragen sie grosse Flügel an den Schultern. Die Gemälde sind, wie überhaupt bei den etruskischen Gräbern, auf den geglätteten Stuck, welcher in starker Lage den Tuff der Wände überzieht, aufgetragen. — Micali, Ant. mon. p. serv. Fir. 1832, tav. XLV.

Tafel XVI. (27.)

RÖMISCHE ARCHITEKTUR.

Tempelgebäude.

Die Baukunst der Römer ist, wie die gesammten Geistesfrüchte des welterobernden Volkes, unter dem Einfluss der hellenischen Kultur gross geworden. In der geistvollen Verwendung der hellenischen Architekturformen für neue umfassendere Zwecke und namentlich in der Verbindung des hellenischen Säulenbaues mit dem italischen Gewölbebau ist die eigenthümliche Stellung der Römer in der Baugeschichte begründet. Nicht ohne Bedeutung erscheint es daher, dass, abgesehen von wenigen Nutzbauten der ältesten Zeit, auch die Reihe der erhaltenen römischen Baudenkmäler erst um die Mitte des 2. Jahrhunderts v. Chr. beginnt, als der römische Eroberer den siegreichen Fuss auf den hellenischen Boden gesetzt hatte. Das von hier anhebende Leben gelangte dann unter den Kaisern zu seiner höchsten Kraftentfaltung und aus dieser

Epoche sind denn auch eine Anzahl der wichtigsten Schöpfungen bis auf unsere Tage gekommen.

FIG. 1 und 2. **Tempel des olympischen Zeus zu Athen.** — Auf dem attischen Boden selbst verbindet sich das Hellenen- mit dem Römerthum in dem Tempel des Zeus Olympios von Athen zweimal in eigenthümlicher Weise. Im 2. Jahrhundert v. Chr. soll ein römischer Baumeister Cossutius den schon unter den Pisistratiden begonnenen Tempel ausgeführt haben; nach mannigfachen Umbauten war es der Kaiser Hadrian, welcher unter anderen Verschönerungsbauten der attischen Hauptstadt auch dem Olympieion die letzte Restauration zu Theil werden liess. In dieser Gestalt gehörte der Tempel zu den prachtvollsten Bauten der damaligen Zeit. Die noch erhaltenen Reste lassen den Plan und die Ausstattung (Fig. 1) des gewaltigen Werkes noch erkennen: es war ein ungefähr 370′ langer und 170′ breiter Bau mit zwei korinthischen Säulenreihen an den Lang-, vier gleichen an den schmalen Seiten; (Fig. 2) zehn Säulen bildeten die Façade; die Cella zerfiel in zwei ungleiche Theile, an deren inneren Wänden ebenfalls Säulenstellungen herumliefen. — Canina, L'Architettura Romana, tav. XXXVIII, Aufriss der Façade; tav. XXXVII, Plan.

FIG. 3 und 4. **Sonnentempel auf dem Quirinal zu Rom.** — Ein in der streng-hellenischen Anordnung des Grundplanes und dem Reichthum seiner Dekoration dem Olympieion (vgl. Fig. 1 und 2) verwandtes Denkmal ist der Sonnentempel auf dem Quirinal zu Rom, von dem zu Sixtus V. Zeiten noch mächtige Ueberreste aufrecht standen, dessen wenige uns überkommene Trümmer aber, das Frontispiz des Nero genannt, kaum die ursprüngliche Anlage des Baues erkennen lassen. Nach den Zeichnungen des Palladio zu urtheilen, welcher die Reste noch in besserem Zustande sah, hatte der Grundplan (Fig. 4) eine fast quadratische Gestalt und 12 Säulen in der Façade. Die Beschaffenheit der korinthischen Kapitälfragmente und des Gebälkes, welche mit der Zeichnung Palladio's zur Reconstruction des mitgetheilten Aufrisses (Fig. 3) gedient haben, bestätigt durch ihre Verwandschaft mit den Bauten des Aurelianus zu Palmyra die Ansicht, dass die Erbauung des quirinalischen Sonnentempels ebenfalls diesem Kaiser zuzuschreiben sei. — Canina, a. a. O, tav. LIX und LX.

FIG. 5—8. **Pantheon zu Rom.** – Das bedeutendste erhaltene Denkmal jener römischen Verbindung des Gewölbe- und Säulenbaues ist das Pantheon zu Rom. Im Jahre 26 v. Chr. von M. Agrippa, dem Freunde des Augustus unter Leitung des römischen Baumeisters Valerius von Ostia aufgeführt, erlitt es später mehrfache Restaurationen und ward im 17. Jahrhundert eines grossen Theiles seiner reichen inneren Ausschmückung beraubt. Ein cylindrischer Raum von 132 Fuss innerem Durchmesser trägt ein Kuppelgewölbe, dessen Scheitelhöhe dem Durchmesser des Cylinders gleich ist. Die Innenmauer des cylindrischen Raumes zerfällt in zwei horizontal übereinander lagernde Geschosse. (Fig. 6) Das untere ist durch acht abwechselnd halbrund und rechtwinklig in die Mauer einschneidende Nischen mit 35 Fuss hohen korinthischen Marmor-Säulen, wozu später noch tabernakelartige kleinere Nischen in den Zwischenwänden

kamen, reich gegliedert; in den sieben grösseren Nischen standen Götterbilder, welche jetzt von christlichen Heiligen verdrängt sind; die achte Nische bildet den Eingang. Das obere Geschoss, eine von Pilasterstellungen getragene sogenannte Attika, enthält vierzehn Fensteröffnungen, von denen jedoch nur ein Theil bestimmt ist, das Licht aus dem Hauptraum den Nischen zuzuführen. Unmittelbar über der Attika erhebt sich das kassettirte Kuppelgewölbe, durch dessen 26 Fuss weite kreisrunde Oeffnung dem gewaltigen Raume das Licht zuströmt. Der Ueberzug vergoldeten Erzes, in welchem einst die zahlreichen Felder der Kuppeldecke strahlten, ist im 17. Jahrhundert zum Guss des Tabernakels von St. Peter verwandt und durch einen ärmlichen Stucküberwurf ersetzt worden. An den Rundbau, dessen einfach aus Ziegeln bestehende Aussenmauern durch drei kräftige Hausteingesimse gegliedert werden, (Fig. 5) lehnt sich dann der aus 16 monolithen Säulen reicher korinthischer Ordnung gebildete Portikus, in dessen Giebel vergoldete Bronze-Gruppen sich befanden. Durch einen rechtwinkligen Zwischenbau mit besonderem höheren Giebel, welcher sich an die kolossalen, durch Gewölbe noch verstärkten Cylindermauern legt, wird der Portikus mit dem Kuppelbau, freilich auf eine nicht eben glückliche Weise verbunden. (Fig. 6) Die Säulen des Portikus (vgl. Fig. 11) sind von besonders trefflicher Arbeit und nebst der ehernen Thür vollständig erhalten. In den beiden Nischen der Vorhalle standen die Statuen August's und Agrippa's; Inschriften am Fries und Architrav zeugen von dem Erbauer und den Wiederherstellern. Von der würdevollen Pracht des Inneren mag die Ansicht Fig. 7 eine Vorstellung geben. — Desgodetz, Edifices antiques de Rome publiés par G. Marshall, I. ch. 1, pl. 3, 6 und 1, Aufriss, Durchschnitt und Grundriss; Piranesi, Antichità di Roma, I, tav. XV. 2, Ansicht des Inneren.

Fig. 9 und 10. **Tempel der Venus und Roma zu Rom.** — Eine originelle Form der Verbindung des Gewölbe- und Säulenbaues bot der von dem Kaiser Hadrian nach eigenem Entwurfe ausgeführte Doppeltempel der Venus und Roma zu Rom, der kolossalste aller römischen Tempel, dar. Von aussen hatte er die Gestalt eines hellenischen Peripteros (Fig. 10) mit weitabstehender Säulenreihe korinthischer Ordnung von 160 Fuss Breite und 333 Fuss Länge. Das Innere wurde durch zwei mit kassettirten Tonnengewölben überdeckte Cellen gebildet, welche mit ihren Halbkreisnischen für die Götterbilder sich aneinanderlehnten (Fig. 9). Die aus Backstein aufgeführten Mauern waren im Innern durch Säulenstellungen und Tabernakelnischen gegliedert und mit gelbem und dunklem Marmor geschmückt; das Aeussere war mit weissem parischen Marmor, der Fussboden mit andern farbigen Steinen bekleidet. Die Halbkreisnischen und Theile der Cellenmauern sind noch erhalten und bilden in der Umgebung der Palastruinen, der heiligen Strasse und des Kolosseums einen der schönsten Punkte des jetzigen Roms. — Canina, L'Arch. rom. tav. XXXII, Plan; tav. XXXIII, Längendurchschnitt.

Fig. 11. **Kapitäl und Gebälk vom Pantheon.** — Die architektonischen Einzelformen am Portikus des Pantheon zeigen die in ihnen herrschende korinthische Ordnung (vgl. Taf. 15 Fig. 4) bereits in eigenthümlich

römischer Umbildung begriffen. Das Kapitäl ist im Wesentlichen das korinthische, nur dass die einzelnen Akanthusblätter eine abgerundete Gestalt haben; die Unterflächen des Architravs haben eine einfache Dekoration; die Säulenschäfte entbehren der Kannelirung. — Desgodetz, Edifices ant. de Rome, I, ch. 1, pl. 8.

Fig. 13. **Kapitäl und Gebälk vom Tempel des Jupiter Stator.** — Weit mehr als die genannten sind diese Details vom sogenannten Tempel des Jupiter Stator in dem dekorativen Charakter der römischen Ordnung gehalten. Die Schäfte der Säulen sind kannelirt; auf dem reichen Akanthuskapitäl, auch Compositkapitäl genannt, mit in der Mitte verschlungenen Voluten ruht eine echinusartige mit Eierstab und Blätterwerk gezierte Platte; der mittlere Streif des Architravs trägt ein zierlich gebildetes Palmettenornament und merkwürdigerweise findet sich auch an der Hängeplatte eine feingebildete Kannelirung. Die auf dem campo Vaccino, dem alten Forum, befindlichen Trümmer, drei in einer Reihe stehende Säulen mit dem zugehörigen Gebälk, werden der Zeit des Kaisers Domitianus zugeschrieben. — Valladier, Raccolta delle piu insigni fabriche di Roma anticha, IV, tav. 4, Tempio detto di Giove Statore.

Tafel XVII. (28.)

RÖMISCHE ARCHITEKTUR.

Ehrendenkmäler, Grabmonumente und Nutzbauten.

Fig. 1. **Triumphbogen des Titus zu Rom.** — Eine eigenthümlich römische Schöpfung sind die zu Ehren siegreicher Feldherrn und später der Cäsaren errichteten Triumphbögen, gleichfalls bemerkenswerthe Beispiele der anfangs losen, dann engeren Verbindung des Säulen- und Gewölbebaues. Das früheste Denkmal dieser Gattung in der Hauptstadt selbst ist der zur Feier des von Titus über Judäa erfochtenen Sieges im Jahre 70 n. Chr. aufgeführte einthorige Bogen, dessen gut erhaltene Haupttheile durch eine neuerdings vorgenommene Restauration vollständig ergänzt sind. Hiernach erscheint er als ein Bauwerk der gediegensten Art, von reicher, doch gefälliger Ausstattung; als besonders eigenthümlich ist die kannelirte Hängeplatte des Hauptgebälks und der mit Skulpturen bedeckte Fries hervorzuheben. Zugleich bieten seine Säulen die ersten Beispiele des mit schweren Voluten ausgestatteten römischen Kompositkapitäles dar (vgl. Taf. 27 Fig. 12). — Desgodetz, Edifices a. d. R. I, ch, XVII, pl. 2; Canina, L'Arch. rom. tav. CLXXXVIII.

Fig. 2. **Bogen des Augustus zu Rimini.** — Das früheste Denkmal dieser Gattung ausserhalb Rom's ist der wohlerhaltene Bogen zu Rimini, welcher dem Augustus als Wiederhersteller der flaminischen Heerstrasse von dem römischen Volke gewidmet wurde. Er ist einthorig und von einfacher Decoration; eigenthümlich ist der von dem Säulenbau herübergenommene Giebel über der Attika. Die Verbindung der hellenischen Formen mit

dem Gewölbebau erscheint hier auf einer primitiven Stufe. — Canina, a. a. O. tav. CLXXXVII.

FIG. 3 und 4. **Triumphbogen des Septimius Severus zu Rom.** — Von weit reicherer Austattung und gewaltigen Dimensionen ist der dreithorige Bogen, welchen das Volk dem Septimius Severus nach seinen Siegen über die Parther im Jahre 203 n. Chr. zu Rom errichtete. An ihm erscheinen die eigenthümlich römischen würfelartigen Vorsprünge des Gebälks sammt dem Gesimse über den Säulen, die sogenannten Verkröpfungen, deutlich ausgebildet; der mit Ornamenten und Skulpturen übersäete, durch unverhältnissmässig dünne Säulen mehrfach getheilte Unterbau steht zu der gleichförmigen Schwere der Attika in einem ungelösten Gegensatz; die Reliefskulpturen stellen Scenen aus den parthischen Kriegen dar und sind wie der Baukörper überhaupt noch wohl erhalten. Von der Disposition der mächtigen Mauern gibt der Grundplan Fig. 4 eine Anschauung. — Desgodetz, a. a. O., I, ch. XVIII, pl. 1 und 2.

FIG. 5 und 6. **Triumphbogen des Constantinus zu Rom.** — Das späteste Denkmal der vorerwähnten Gattung in Rom selbst ist der Bogen des Constantinus, welcher mit Verwendung der Stücke eines zu diesem Zwecke zerstörten Triumphbogens des Trajanus im Anfange des 4. Jahrhunderts n. Chr. erbaut wurde. Von jenem Bauwerke mag auch die vortreffliche Gesammtdisposition des Bogens Constantins entnommen sein, welche im Gegensatze zu dem Thor des Septimius Severus als ein Muster ansprechender Gliederung und wohlvertheilter Decoration betrachtet werden kann. Die Reliefs, mit Scenen trajanischer Waffenthaten, stammen mit Ausnahme einiger roher, der Zeit der Constantinus angehöriger Details, sämmtlich von dem Bogen des Trajanus her. Im Innern des einen Pfeilers führt, wie der Grundriss Fig. 6 zeigt, eine Treppe empor. — Desgodetz, a. a. O., I, ch. XX, pl. 1 und 2.

FIG. 7. und 8. **Monument der Secundiner zu Igel.** — Ungefähr derselben Zeit gehört ein zierliches zu Igel in der Nähe von Trier erhaltenes Denkmal an, welches unter dem Namen des Monumentes der Secundiner bekannt und durch seine Reliefs als ein Grabdenkmal hinreichend bezeichnet ist. Auf einem oblongen Unterbau erhebt sich der thurmartige Aufsatz, bestehend aus einem mit Pilastern geschmückten Hauptheile, hoher Attika mit Giebeln und einer geschweiften, durch einen Adler gekrönten Spitze, bis zu der Höhe von 71 Fuss. Von den zahlreichen, geschmackvoll disponirten Reliefskulpturen enthalten die auf Fig. 7 mitgetheilten der Südseite u. A. jene auf antiken Gräbern so häufige Abschiedsscene, die Nordseite, Fig. 8, in ihrem Giebelfelde das Haupt des Sonnengottes u. A. — Osterwald, das römische Denkmal in Igel, Tafel IV. Vgl. Schmidt's Denkm. von Trier. Lief. V.

FIG. 9—11. **Grabmal der Caecilia Metella.** — Die gewöhnlichste Form der Grabmonumente hervorragender Römer war die eines auf viereckigem Untersatze ruhenden cylindrischen Tumulus. Aus den letzten Zeiten der Republik gehört hiezu das an der Via Appia noch erhaltene Grabmal der Cäcilia Metella, der Gemahlin des Crassus. Es ist ein auf viereckigem Untersatz ruhender, aus behauenen Quadern sorgfältig aufgeführter

Rundbau von ungefähr 83 Fuss im Durchmesser. Von den mit Festons verbundenen Stierschädeln, welche unter dem Hauptgesimse als die einzige Zierde des einfachen Bauwerkes herumlaufen, hat das Monument im Volke den Namen „capo di bove“ erhalten. Dem in der Ansicht Fig. 9 reconstruirten Unterbau ist die angegebene Bekleidung jetzt genommen. Das Innere, mit dem runden Gemach für den Sarkophag und einem kreuzförmig durchschnittenen Gange, zu dem die durch eine eigenthümliche Bedeckung ausgezeichnete Eingangsthür, Fig. 11, führt, ist auf dem Grundriss, Fig. 10, veranschaulicht. — Piranesi, Antichità di Roma, T. III, tav. 49.

FIG. 12. **Mausoleum des Augustus.** — Das kolossale Grabmal, welches Augustus auf dem Marsfelde zu Rom für sich und seine Familie errichten liess, ist uns nur aus den Beschreibungen der Schriftsteller und aus einigen wenigen Trümmern bekannt. Nach den erhaltenen Grundmauern zu schliessen war es ein terassenförmig aufsteigender Bau von 220 Fuss im Durchmesser, auf dessen Absätzen, wie Strabo erzählt, immergrüne Bäume standen und dessen Spitze die Kolossalbüste des Kaisers zierte. Im Innern müssen sich viele kleine Cellen um die im Mittelpunkte befindliche grössere Grabkammer gruppirt haben. — Piranesi, a. a. O. T. II, tav. 61.

FIG. 13. **Mausoleum des Hadrianus.** — Noch umfangreicher war das Mausoleum des Kaisers Hadrianus, welches nachdem das Grabmal des Augustus keinen Raum mehr bot, nach dessen Vorbilde jenseits der Tiber aufgeführt wurde. Sein quadratischer Unterbau, 320 Fuss im Durchmesser, ist zusammen mit dem untersten Absatz des terrassenförmigen Rundbaues in der Engelsburg noch heute erhalten; darüber erhoben sich dann wahrscheinlich noch mehrere Absätze, von Säulenhallen umgeben und mit reichen Bildwerken geschmückt; die Spitze des mit parischem Marmor überkleideten Ganzen krönte die Statue des Kaisers auf einer kolossalen Quadriga. — Canina, L'Arch. rom. tav. CCXXIII, Restauration.

FIG. 14. **Grabmal zu Pompeji.** — Zahlreiche Privatgräber haben sich an der Strasse erhalten, welche in das verschüttete Pompeji führt. Die Alten wussten mit ihrer Anlage sinnreich Ruheplätze für müde Wanderer zu verbinden, wie das mitgetheilte Denkmal, eine von Pilasterstellungen eingeschlossene Halbkreisnische mit einer Bank im Innern und reicher malerischer und bildnerischer Zierde zeigt. Die Details der Ornamentik haben einen späthellenischen Charakter. — Mazois, les ruines de Pompéi, T. I, pl. XXXIV.

FIG. 15. **Grab des Calventius Quietus in Pompeji.** — Die meisten dieser Privatgräber haben, wie das mitgetheilte Denkmal des Calventius Quietus an derselben Strasse, eine sarkophagartige Gestalt. Auf einem Unterbau aus massivem Mauerwerk ohne Grabkammer im Innern erhebt sich ein marmorner Aufsatz, welcher an der Vorderseite im Relief den Ehrensessel des Verstorbenen trägt. — Mazois, a. a. O., T. I, pl. XXIV, Fig. 1.

FIG. 16. **Grabmal der Freigelassenen des Augustus.** — Eine besondere Gattung der römischen Grabmäler sind die sogenannten Columbarien oder Taubenhäuser, so genannt, weil in ihrem Innern sich eine Menge kleiner

Nischen befinden, welche die Aschengefässe der inschriftlich an den Wänden bezeichneten Todten enthalten. Der mitgetheilte Durchschnitt eröffnet den Einblick in das 1726 an der Via Appia aufgedeckte Grabmal, welches die Asche der Freigelassenen und Sklaven des Augustus aufzunehmen bestimmt war. In den grösseren Nischen wurden Sarkophage und ausserdem eine Anzahl Skulpturfragmente vorgefunden. — Piranesi, a. a. O., T. III, tav. 23.

Fig. 17. **Aquaeduct von Segovia.** – Den grossartigsten Sinn für die Schöpfung ebenso kühner als dauernder Nützlichkeitsbauten bewährten die Römer in den Aquaeducten, von denen sich noch in den entlegensten Theilen des weiten Reiches staunenswerthe Trümmer erhalten haben. Eine der kühnsten Anlagen dieser Art ist der Aquaeduct von Segovia in Spanien, welcher an einer Stelle das Wasser auf drei übereinanderstehenden Bogenreihen in einer Höhe von 106 Fuss über das Thal hinleitet. Die grosse Sorgfalt der Ausführung sichert dem massenhaften Bauwerke noch eine lange Dauer. — Canina, L'Arch. rom. tav. CLXV.

Fig. 18. **Brücke und Aquaeduct.** – Häufig wusste man in diesen gewaltigen Bogenbauten mehrere Zwecke mit einander zu verbinden. So wird die bei Volci über das Fiorathal geführte Brücke unter dem Pflaster der Strasse zugleich zur Wasserleitung angewendet. — Canina, a. a. O. tav. CLXV.

Fig. 19. **Via Appia bei Ariccia.** – Auf die Herstellung grosser Strassen musste das weitsichtige Volk schon seit alten Zeiten besonders bedacht sein; und auch hier bewährte es jenen kühnen und gewaltigen Geist. Noch sind uns die Trümmer der im Jahre 312 v. Chr. von dem Censor Appius Claudius erbauten Via Appia, der ältesten grossen Strasse Italiens, erhalten, von deren sinnreicher und dauerhafter Construction der Durchschnitt eines im Thale von Ariccia aufgedeckten Theiles eine Vorstellung geben mag. — Monumenti inediti d. inst., Vol. II., tav. XXXIX; Annali, Vol. IX. p. 50.

Fig. 20. **Aquaeduct des Claudius zu Rom.** – Die Hauptstadt des Weltreiches wurde allein durch vierzehn jener mächtigen Bauwerke mit Wasser versorgt. Das älteste stammt von demselben Appius Claudius her, welcher Italien die erste Heerstrasse erbaute; eines der grossartigsten aus späterer Zeit gründete der Kaiser Claudius, in dessen Regierungsjahre überhaupt die umfassendsten Wasserwerke Italiens fallen. Das im Aufriss, Grundriss und zwei Durchschnitten vorgeführte Gebäude, jetzt porta Maggiore genannt, vereinigt in sich einen vierfachen Zweck: es bildet die Thore für die via Praenestina und Labicana und führt darüber die Leitungen zweier Wasserwerke, des Anio novus unten und oben der Aqua Claudia, hinweg, von denen Ersterer seine Speise aus einer fast zwei Meilen entfernten Quelle herleitet. Drei wohlerhaltene Inschriften nennen den Kaiser Claudius als Erbauer, und die Kaiser Vespasianus und Titus als Wiederhersteller des mit einer kräftigen Tabernakelarchitektur geschmückten Bauwerkes. — Annali d. inst. T. X, tav. d'agg. K.

Fig. 21. **Mauern Roms.** – Eine Vorstellung von dem Befestigungsbau der Römer bietet die mitgetheilte Ansicht der Mauern der Haupt-

stadt. Man erkennt daraus die breiten Wölbungen der Bögen mit einem Durchgang für die Schildwachen, die nach Innen sich erweiternden Fenster, die Thürme mit Schiessscharten, die pyramidal ansteigenden, durch Wölbungen verstärkten Grundmauern u. s. w.; zur Belebung der Flächen findet sich an ähnlichen Bauten bisweilen eine einfache Decoration angebracht. — Piranesi, a. a. O., T. I, tav. 8, Fig. 2.

Fig. 22. **Pons Fabricius zu Rom.** — Ein wohlerhaltenes Beispiel der wahrscheinlich erst im 2. Jahrh. v. Chr. aufgekommenen festen Flussbrücken ist der über die Tiber führende Pons Fabricius, jetzt Ponte quattro capi genannt, welcher von L. Fabricius gegen das Ende der Republik erbaut und von Augustus 44 Jahre darauf verstärkt wurde. Die Leichtigkeit des kühn geschwungenen Bogenbaues wird durch eine dreifache, gewölbte Oeffnung in den Brückenpfeilern noch erhöht. — Piranesi, a. a. O., T. IV, tav. 18.

Tafel XVIII. (29.)

RÖMISCHE ARCHITEKTUR.

Gebäude für öffentliche Versammlungen und Spiele.

Fig. 1. **Theater des Marcellus zu Rom.** — Das römische Theater, in der Grundform mit dem hellenischen verwandt, empfing seine eigenthümliche Gestalt in Folge der Veränderungen, welchen das Drama bei dem römischen Volke unterworfen war. Mit dem Chor der griechischen Tragödie fiel die Nothwendigkeit eines Tanzplatzes vor der Bühne und jener breiten Zugänge zwischen der Bühne und den Zuschauerräumen fort, durch welche der Chor oder irgend ein anderer Festzug einzutreten pflegte. Der Tanzplatz in der Orchestra konnte somit zu Sitzplätzen eingerichtet und der bei den Griechen von der Bühne getrennte terrassenförmig ansteigende Zuschauerraum mit jener zu einem geschlossenen Ganzen vereinigt werden. Die Hinterwand der Bühne, oft mehrere Stockwerke umfassend, wurde mit kostbaren Stoffen ausgelegt und mit Säulen und Statuen verziert. Ueber den ganzen weiten Innenraum spannte man zur Abwehr des Wetters ungeheure Teppiche aus. Auch das Aeussere des Theaters erhielt bei den Römern eine andere Gestalt: die Griechen lehnten ihr Theater mit dem Rücken des Zuschauerraumes gern an natürliche Anhöhen; die Römer liessen es als einen selbständigen Massenbau auf dem freien Grunde sich erheben, und gaben ihm durch mächtige Bogenreihen, welche den Einblick in die übereinander sich hinziehenden Gänge und Treppen gestatteten und von kräftigen Gesimsen und Säulenstellungen umgeben waren, eine der Idee des Ganzen entsprechende Gliederung. Lange Zeit indess waren stehende Theater überhaupt und steinerne bis in die letzten Jahre der Republik in Rom etwas Unerhörtes. Zu den frühesten Bauwerken dieser Gattung, in massivem Steinbau, gehörte das durch den mitgetheilten Grundriss ver-

anschaulichte Theater, von Augustus im Jahre 13 n. Chr. erbaut, und zum Andenken seines Neffen Theater des Marcellus genannt. Es mass 378 Fuss im Durchmesser und soll für 30000 Zuschauer Platz geboten haben. Die erhaltenen Reste der Aussenmauern zeigen zwei Reihen von Arcaden, von denen die untere durch dorische, die obere durch ionische Halbsäulen geschmückt ist; ein Theil des gewaltigen Raumes ist gegenwärtig in den Palast Orsini verbaut. — Desgodetz, a. a. O., T. I, ch. XXIII, pl. [illegible]

FIG. 2. **Circus Maximus zu Rom.** — Die Gebäude für Wettrennen zu Pferd und Wagen behielten bei den Römern mit demselben Zweck auch dieselbe Gestalt wie die Hippodrome der Hellenen. Es waren langgestreckte Räumlichkeiten von terrassenartig geordneten Sitzreihen umschlossen; in der Mitte des Rennplatzes erhob sich die Spina mit den kegelförmigen Zielsteinen an beiden Enden und mit sonstigem bildnerischen Schmucke geziert. Als der bedeutendste römische Circus wird uns von den Alten der schon von dem älteren Tarquinius begonnene, von Julius Cäsar in riesigem Massstabe vergrösserte Circus Maximus genannt, dessen Rennbahn 400 Fuss in der Breite und 2100 Fuss in der Länge mass. Der in drei Stockwerke vertheilte von Galerien umzogene Zuschauerraum fasste 150000 und in seiner noch späteren Erweiterung, wie Plinius meldet, sogar 260000 Personen. Die vorstehende Abbildung versucht den bis auf spärliche Trümmer vollständig vernichteten Riesenbau zugleich mit seinen früheren Umgebungen zu reconstruiren; links über den Sitzreihen erheben sich die Kaiserpaläste des palatinischen Hügels, an welchen der Circus sich anlehnte, und von wo aus man noch jetzt in den riesigen Thalkessel hinunterschaut, der einst das Innere des Circus bildete. — Canina, a. a. O., tav. CXXXVI., Fig. 2.

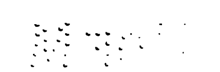
FIG. 3—8. **Colosseum zu Rom.** — Von einer dritten Gattung dieser öffentlichen Gebäude, den eigenthümlich römischen, für die blutigen Thier- und Menschenkämpfe bestimmten Amphitheatern, ist uns in dem römischen Colosseum das riesenhafteste Denkmal in gewaltigen Mauermassen noch erhalten. Es wurde von Vespasianus begonnen, von dessen Sohn Titus im Jahre 80 n. Chr. vollendet, und erhielt nach dem Geschlechte dieser beiden Kaiser den Namen des flavischen Amphitheaters. In Form einer Ellipse von ungefähr 600 Fuss in der grösseren und 500 Fuss in der kleineren Axe umfasst der in vier Stockwerke getheilte Quaderbau eine 273½ Fuss lange und 173½ Fuss breite Arena. Die ungefähr 153 Fuss hohen Aussenmauern (Fig. 3) gliedern sich, den Stockwerken entsprechend, in vier horizontale, durch Gesimse getrennte Abtheilungen, von denen die oberste die mit einem kräftigen Krönungsgesims abgeschlossene Attika, die drei unteren aber offene Arcadenreihen zu je 80 Wölbungen bilden. Zwischen den Wölbungen der Arcaden sind Halbsäulen angebracht, und zwar in dem untersten Geschoss (Fig. 4) von dorischer, in dem zweiten (Fig. 5) von ionischer, in dem dritten (Fig. 6) von korinthischer Ordnung; das oberste Geschoss (Fig. 7) ist mit Fenstern und korinthischen Halbsäulen versehen; die Durchschnitte durch das Krönungsgesims und die entsprechenden Consolen über den Fensteröff-



nungen dienten dazu, um die Mastbäume, an denen das Zeltdach des Innenraumes ausgespannt wurde, zu halten. Die innere Disposition der Stockwerke ist aus dem Grundplan (Fig. 8) zu ersehen; steinerne Treppen verbanden die gewölbten Corridore und mündeten in den terrassenförmig ansteigenden Zuschauerraum; die beiden unteren Corridore empfingen durch die offenen Arcaden, der dritte durch Oeffnungen der Decke, welche in dem Plan durch kleine Quadrate bezeichnet sind, das nöthige Licht. Die Sitzplätze boten Raum für 80—90000 Zuschauer; Eingänge für die kaiserliche Familie, mit einfachen Säulenhallen ausgestattet, befanden sich an den Endpunkten der kleinen Axe der Arena. Diese selbst ruhte, wie die Ausgrabungen lehrten, auf mehrfachen Unterbauten, welche theils zu Thierbehältern, theils zu den mannigfachsten Maschinerien dienten. Bei besonders hohen Festlichkeiten wurde die Arena gar mit Wasser angefüllt und in einen Schauplatz blutiger Seeschlachten verwandelt. Die erhaltenen Reste, von denen der wenigst beschädigte, in Fig. 3 veranschaulichte Theil dem esquilinischen Hügel zugewendet liegt, bilden gegenwärtig den grössten Ruinenkoloss des Alterthums. — Gailhabaud, Denkm. der Baukunst, Lief. 17, Aussenansicht; Desgodetz, a. a. O. T II, ch. XXI, pl. 1, Grundriss; pl. 4, 6, 8 und 11 Arkaden.

FIG. 9. **Basilika zu Pompeji.** — Auch für die ernste Seite des öffentlichen Lebens schufen die Römer sich eine eigenthümliche Architekturform, die Basilika. Nach griechischen Vorbildern erfunden und benannt diente die Basilika zwei verschiedenen Zwecken: dem Handel und der Rechtspflege. Sie zerfiel demnach in zwei Haupttheile, einen von Säulen getragenen Langbau, von 3 oder mehreren Schiffen, mit Galerien umgeben und für den Handelsverkehr bestimmt; und in einen halbrunden Ausbau am Ende des Mittelschiffs, welcher das Tribunal der Richter umfasste. Bei der mitgetheilten pompejanischen Basilika von 3 Schiffen zeigen sich allerdings mehrere Abweichungen von dieser Regel. Der Richtersitz springt in Gestalt einer viereckigen Erhöhung nach innen vor; die Galerien scheinen gänzlich gefehlt zu haben. Die Details tragen einen späthellenischen Charakter. — Mazois, Ruines de Pompéi, T. III, pl. 17.

FIG. 10 und 11. **Basilika des Constantinus zu Rom.** — Bei ähnlicher Raumeintheilung wird dieses Gebäude zum Unterschied von dem ebengenannten durch die Halbrundnische und die Rundbogenwölbungen als ein entschieden römisches Werk charakterisirt. Die drei parallelen Schiffe wurden durch kühne, auf mächtigen Pfeilern ruhende Tonnengewölbe, das höhere Mittelschiff durch ein von korinthischen Säulen getragenes Kreuzgewölbe, — das älteste erhaltene Beispiel dieser Gewölbeform — überdeckt (Fig. 10). Der Nische des Mittelschiffs gegenüber lag der Haupteingang; ein zweiter Eingang befand sich an dem mittleren Theile des linken Seitenschiffs und ihr gegenüber eine zweite Halbrundnische (Fig. 11); vor der Hauptfaçade zog sich eine niedrige Säulenhalle hin. Auf dem Grundriss (Fig. 11) welcher die innere Disposition am deutlichsten veranschaulicht, ist das mittlere Kreuzgewölbe und der musivisch ausgelegte Fussboden besonders angedeutet. Die Basilika war von Maxentius erbaut und von Constantinus geweiht;



ihre prächtigen Ruinen führen in der Regel den Namen des von Vespasian gebauten und später abgebrannten Friedenstempels, dessen Stelle die Basilika einnimmt. — Canina, a. a. O. tav. XCVI und XCVII.

FIG. 12. **Forum Romanum.** – Die Mittelpunkte des öffentlichen Verkehrs, in deren complicirtem Baucomplexe alle Bedürfnisse des antiken Lebens ihren architektonischen Ausdruck fanden, waren die Fora, und unter ihnen natürlich zeichnete sich das Forum Romanum als das Herz der Welt durch die grossartige Pracht und schöne Anordnung seiner Bauwerke aus. Die Abbildung giebt eine Ansicht des Forum Romanum etwa vom Standpunkte des Titusbogens aus (vgl. Taf. 28, Fig. 1). Zur Linken erblickt man die Basilika Julia, vom Capitolinischen Felsen überragt; in ihrer Nähe befindet sich die Rednerbühne; dann folgen die Tempel des Saturnus und der Concordia, über welchen sich die Hallen des am Abhange des Capitolinischen Felsen liegenden Tabulariums öffnen; auf der rechten Seite schliessen sich daran der Bogen des Septimius Severus (vgl. Taf. 28, Fig. 3 und 4), die Basilika Aemilia u. s. w., während oben auf der Spitze des Berges der Tempel des Capitolinischen Jupiter emporragt. — Canina, a. a. O., tav. XCVIII, Fig. 2.

Tafel XIX. (30.)

RÖMISCHE ARCHITEKTUR.

Privatbauten und Paläste.

FIG. 1 und 10. **Haus zu Pompeji.** – Die römische Privatarchitektur stimmte in ihren Anfängen mit den gleichartigen Werken sämmtlicher hellenisch-italischen Nationen durchaus überein. Den Mittelpunkt des Wohnhauses bildete das Atrium, ein viereckiger Raum mit einer Lichtöffnung in der Decke (Impluvium), durch welche der Rauch des in diesem Gemach befindlichen Hausheerdes hinauszog und ihr entsprechend eine Vertiefung in dem Fussboden, die zum Auffangen des eindringenden Regenwassers diente. Die weitere Entwickelung des in dieser Weise centralisirten Wohnhauses geschah, wie namentlich die in Pompeji erhaltenen Gebäude zeigen, parallel und im Zusammenhange mit der Privatarchitektur der Hellenen. So wie bei diesen erhielt in Italien der Mittelraum des Hauses eine umlaufende, bedeckte Säulenstellung und an diese schlossen sich dann von allen Seiten die zahlreichen Nebengemächer an. Ein wohlerhaltenes Beispiel dieser complicirteren Bauanlage bietet das mitgetheilte in der Nähe des Odeons zu Pompeji belegene Haus, welches wohl einem begüterten Privatmann angehört haben wird. Zur näheren Erläuterung des in Fig. 1 gegebenen Durchschnitts lassen wir die Benennung der auf dem Grundriss Fig. 10 bezifferten Gemächer nach der herkömmlichen Annahme folgen: 1 Eingang, 2 und 3 Atrium und Impluvium, 4 vielleicht Fremdengemächer, 5 Gemach mit Zugang zu den unterirdischen Räumen, 6 offene Halle (Tablinum), 7 Gang, 8 Treppe zu dem inneren Familienraum des Hauses (Peristylium), 9 Treppe zu dessen

Oberstock, 10 dessen Portikus, 11 innerer, wahrscheinlich mit Bäumen bepflanzter Hof, 12 grosser Saal, mit der Küche in Verbindung, also vielleicht der Speisesaal, 13—15 verschiedene Gemächer, 16 hölzerne Treppe zu den oberen Stockwerken, 17 und 18 Wasserbehälter. Daneben liegt ein Nachbarhaus mit folgenden Theilen: 19 Eingang, 20 Vorhalle und Treppe zum Oberstock, 21 und 22 Atrium und Impluvium, 23 Tablinum, 24 Winterspeisesaal, 25 Gemächer, 26 Schlafzimmer, in welchem noch eine musivisch geschmückte Erhöhung für das Bett gefunden wurde, 27 Sommerspeisesaal; 28 Vorrathskammern, 29 Säulenhalle, 30 Cisternen, 31 Küche, 32 Ofen, 33—35 Garten und Salon, 36 Durchgang zum Odeon. Die bedeutend höhere Lage des von dem öffentlichen Theil getrennten inneren Familienraumes ist im Durchschnitt Fig. 1. zu erkennen. — Mazois, Ruines de Pompéi, Vol. II, pl. XVII. 1. Durchschnitt.

Fig. 2 und 8. **Haus zu Pompeji.** — Dieselbe Anlage in anderer Zusammensetzung bietet das schön gelegene Haus eines anderen pompejanischen Privatmannes, welches nach seinem Entdecker, dem französischen General Campionet den Namen Casa di Campionet erhalten hat. Die Fig. 8 im Durchschnitt veranschaulichte Räumlichkeit vertheilt sich auf zwei aneinanderstossende Wohnhäuser in folgender Weise: 1 Eingang, 2 und 3 Atrium und Impluvium, 4 Nebengemächer, 5 Badezimmer, 6 Kammer des Thürhüters, 7 offenes Tablinum, 8 Gänge, 9 Peristylium, 10 Hof, 11—15 verschiedene Gemächer, 16 offener Saal, 18 Terrasse auf der Stadtmauer mit Aussicht auf das Meer. Das Nachbarhaus umfasst folgende Theile: 18 Eingang, 19 Atrium mit vier Säulen, 20 Impluvium mit einem Brunnen, 21 kleinere Gemächer, 22 Fremdenzimmer, 23 Speisezimmer, 24 Salon, 25, 26, 27, 29, Gänge und Treppen, 28 Tablinum, 30 Peristylium, 31 wahrscheinlich mit Blumen bepflanzter Hof, 32 Schlafgemach, 33 Gang zu den Terrassen. Beide Häuser waren im Innern mit grossem Geschmacke dekorirt. — Mazois, a. a. O. Vol. II, pl. XXI.

Fig. 3. **Thür vom Hause des Pansa zu Pompeji.** — Der durchaus hellenische Charakter dieser Bauwerke leuchtet aus den architektonischen Details wie aus ihrer räumlichen Disposition deutlich hervor, und zwar haben diese baulichen Details, wie ihre malerische Decoration (vgl. Taf. 22) vorherrschend den Typus einer heiteren Eleganz. So die vorstehende Thür von dem sogenannten Hause des Pansa zu Pompeji, deren schmale Seitenpilaster ein leichtes, feinproflirtes Gebälk tragen. — Mazois, a. a. O. pl. XLV. Fig. 1.

Fig. 4. **Haus zu Pompeji.** — Der vorstehende Durchschnitt gewährt den Einblick in ein grösseres, vielleicht ein Kaufmannshaus. Man erkennt den Laden, den Corridor, den offenen Hof mit dem Impluvium, das Schlafgemach des Herrn und ein kleineres, vielleicht für den Sklaven, zu dem man auf einer hölzernen Treppe emporstieg, und darunter die Küche. — Mazois, a. a. O. pl. IX. 4.

Fig. 5 und 6. **Haus des Bäckers zu Pompeji.** — Zu den interessantesten Privatgebäuden der aufgedeckten Stadt gehört das Haus des Bäckers, dessen einstmalige Bestimmung an den erhaltenen Baulichkeiten zu erkennen ist. Da finden sich die Gemächer zum Auskühlen des Brodes



und andere, wohinein der Teig zum Gähren gestellt wurde; zur Rechten liegt die Werkstatt; in den Amphoren, welche an die Wände der Backstube gelehnt waren, fanden sich noch Reste von Korn und Mehl vor; aus der Werkstatt gelangt man durch einen Durchgang in das zweistöckige Atrium, dessen offene Galerie von vier Säulen getragen wird; neben dem Hause liegt der Stall für das Lastvieh. In der Werkstatt standen vier steinerne Mühlen und der Backofen, welcher im Durchschnitt Fig. 6 besonders veranschaulicht ist. — Mazois, a. a. O. pl. XVIII. Fig. 2 und 3.

Fig. 7. **Badezimmer im Hause des Diomedes zu Pompeji.** Die vorstehende Abbildung soll eine Anschauung der römischen Privatbäder geben. Der Durchschnitt zeigt uns ein kleines Gemach mit einer Halbrundnische auf der Seite und verschiedenen Vorrichtungen für das Bad; unter dem Boden des Zimmers befinden sich die Heizungsräumlichkeiten. Das Gemach ist einem der bekanntesten Häuser Pompeji's entnommen, welches im Jahre 1763 ausgegraben den Namen der Villa des Diomedes führt. — Mazois a. a. O.

Fig. 9. **Triklinium im Hause des Aktaeon zu Pompeji.** — Die Sitte, auf Polstern liegend zu speisen, haben die italischen Völker von den Hellenen angenommen, und damit auch die Einrichtung ihrer Speiseräume, wie sie das mitgetheilte Speisegemach (Triklinium) aus dem Hause des Aktaeon veranschaulicht. Im Hintergrunde des mit reichem malerischen Schmuck verzierten Raumes steht der runde Speisetisch, von drei Seiten von einem schräggansteigenden Mauerwerk umgeben, welches mit Teppichen und Polstern bedeckt das Lager für die Speisenden bildete. Unter den Wandmalereien befindet sich das Bild des Aktaeon, von welchem das Gebäude seinen Namen trägt. — Mazois, a. a. O. XXXVIII, Fig. 1.

Fig. 11. **Offener Hof im Hause des Aktaeon.** — Demselben Hause gehört der mitgetheilte, von einer Säulenhalle umgebene offene Hofraum an. Da im Augenblick der Aufnahme von dem Ganzen nur ein Theil der Decke der Säulenhalle fehlte, so kann die mitgetheilte Restauration als ein treues Abbild der antiken Anlage gelten. Sämmtliche Räume des Gebäudes sind mit besonderer Eleganz ausgestattet. — Mazois, a. a. O. XXXVIII. Fig. 1.

Fig. 12. **Prachtsaal aus den Thermen des Caracalla.** — Der überschwängliche Geist der römischen Kaiserzeit machte aus den öffentlichen Bädern, welche bis dahin von Privaten angelegt und in bürgerlicher Einfachheit gehalten waren, einen Gegenstand der kaiserlichen Munificenz und grossartiger Prachtentfaltung. In den Thermen vereinigten sich mit den Räumlichkeiten für kalte und warme Bäder verschiedene Anlagen zu jedem erdenklichen Comfort, Ballsäle, Spielplätze, Spaziergänge, Bibliotheken und Museen. Die Verbindung des Gewölbebaues mit dem Säulenbaue fand in diesen complicirten Baulichkeiten den weitesten Spielraum immer neuer und kühner Combinationen, und alle Schwesterkünste und künstlerischen Gewerke vereinigten sich, diese Tummelplätze der vornehmen römischen Welt mit ihren glänzendsten Schöpfungen anzufüllen. Natürlich war Rom selbst der Mittelpunkt des Thermenbaues, und die

Kaiser wetteiferten in seiner immer reicheren Gestaltung. Eine der schönsten Anlagen waren die Thermen des Caracalla, von denen die Ansicht den nach den vorhandenen Resten reconstruirten Hauptsaal darbietet. Die mit kostbaren Steinen überkleideten Mauern waren mit Gusswölbungen überdeckt, und die schönsten Werke der bildenden Kunst dienten ihnen zur Zierde. — Canina, storia dell' arch. rom. tav. CLII, 2.

FIG. 13 und 14. **Grosser Saal in den Thermen des Diokletian zu Rom.** Noch prächtiger als die ebenbesprochenen waren die Thermen, welche Diocletianus und Maxentius begannen und Constantinus vollendete. Von ihnen ist der Hauptsaal noch heute als Kirche S. Maria degli Angeli im Wesentlichen wohlerhalten. Man gelangt zu ihm durch eine mit einem Kuppeldach bedeckte Vorhalle; der Hauptraum wird durch drei gewaltige Kreuzgewölbe überdacht. Die Bögen ruhen auf acht monolithen Säulen aus orientalischem Granit mit Basen und Kapitälen aus weissem Marmor; die mittleren vier zeigen die korinthische, die anderen die römische Ordnung. — Desgodetz, a. a. O. ch. XXIV, pl. 1 und 2.

FIG. 15. **Kuppelbau im Palast des Diocletianus zu Spalatro.** — In den Kaiserpalästen wurde die römische Architektur zu einer ähnlichen complicirten und prachtvollen Gestaltung hingedrängt. Unter den verschiedenen Formen dieser Bauwerke nehmen die burgartig befestigten Kaisersitze fern von Rom eine besondere Stelle ein. Aus der letzten Zeit der Kaiserepoche ist uns ein solcher in dem Palaste des Diocletianus zu Spalatro, dem alten Salona, in Dalmatien erhalten, wohin sich der Kaiser nach seiner Abdankung im Jahre 305 n. Chr. zurückzog. Der Grundriss des Palastes bildete ein nach den Himmelsgegenden gerichtetes Viereck von 630 Fuss Länge und 510 Fuss Breite, welches durch zwei Kreuzgassen in vier Abtheilungen zerlegt wurde. An der breiteren von West nach Ost führenden Gasse standen zwei isolirte Gebäude, von denen das eine, Tempel des Aesculapius genannt, die gewöhnliche Tempelform aufweist, das andere, der sogenannte Jupitertempel, das im Durchschnitt mitgetheilte Kuppelgewölbe bildet. Seine Wände werden im Innern nach Art des Pantheons durch theils halbrunde, theils quadratische Nischen gegliedert; die zum Theil üppige Decoration ist schon mit barbarischen Elementen untermischt. — Adam, Ruins of the palace of Diocletian at Spalatro, pl. XIX, D.

FIG. 16. **Hauptthor des Palastes.** — Unter den vier Thoren, in welche die Kreuzgassen des genannten Palastes münden, ist das prächtigste die an der Nordseite, dem Meere abgewendet liegende Porta aurea. Sie trägt in der Gesammtdisposition einen ganz besonderen Charakter: über dem horizontal geschlossenen Thor wölbt sich in ziemlichem Abstande ein mit reicher Decoration ausgestatteter Bogen. Neben und über demselben befinden sich Nischen zwischen von Wandkonsolen getragenen Säulen und über dem Ganzen zieht sich eine Bogenreihe auf Säulen hin. — Adam a. a. O. pl. XIII.

Taf. XX. (31.)

RÖMISCHE ARCHITEKTUR.

Römisch-asiatische Bauten der späteren Kaiserzeit.

FIG. 1. **Grabmal von Mylasa.** — In den römisch-asiatischen Bauwerken der Kaiserzeit, welche meistens dem 2. und 3. Jahrhundert n. Chr. angehören, erscheint der italische Palast und Tempelbau mit hellenisch orientalischen Elementen in einer bemerkenswerthen Vermengung. Für Kleinasien wird diese Kunstrichtung unter Anderen durch zwei Monumenten zu Mylasa in Carien repräsentirt, von denen die Abbildung das Eine, ein Grabdenkmal, veranschaulichen soll. Auf einem quadratischen Unterbau, in dem eine einfache Thür zu dem Innern des Grabes führt, erhebt sich eine von 12 Pfeilern getragene Halle, deren Bedachung durch treppenförmig geschichtete Steinmassen gebildet wird. Die vier Eckpfeiler sind quadratisch und stärker als die mittleren, deren Durchschnitt durch Ansätze von Halbsäulen eine elliptische Form erhält; sämmtlich sind sie nur in den oberen zwei Drittheilen ihrer Höhe cannelirt. Die flache Decke ist durch spitz- und rechtwinkelig verbundene Steinbalken in eigenthümlicher Weise cassettirt. Zwischen die Säulen scheinen dünne Marmorplatten eingefügt gewesen zu sein. — Jonian Antiquities, vol. II, pl. 24.

FIG. 2. **Tempelruine zu Amman.** — Den Hauptpunkt der palästinensischen Ruinen aus dieser Zeitepoche bildet die nach Ptolemäus Philadelphus Philadelphia genannte alte Huptstadt der Ammoniter, Amman oder Ammon, welche 12 Meilen von Jerusalem entfernt, einst eines blühenden Wohlstandes sich erfreute. Die vorstehende Abbildung einer kolossalen Tempelruine ist geeignet, den Styl der ammonitischen Prachtbauten deutlich zu machen. Besonders charakteristisch sind für denselben die mächtigen Verkröpfungen, welche auf 3 Fuss im Durchmesser dicken Säulen ruhen, ferner die mit Giebeln bekrönten Nischen und die reiche hellenisirende Ornamentik. Dieselben Erscheinungen finden sich (Fig. 3 ff.) bei den syrischen Bauten derselben Epoche wieder. — Taylor et Reybaud, la Syrie, l'Égypte, la Palestine et la Judée, T. I., pl. 118.

FIG. 3 und 10. **Prachtthor zu Palmyra.** — Die wegen ihrer überschwänglichen Pracht bemerkenswerthesten Denkmäler dieser Epoche haben sich uns in den syrischen Städten Palmyra (Tadmor) und Balbek (Heliopolis) erhalten. Von diesen erreichte Palmyra im 3. Jahrhundert n. Chr. unter der Regierung des Odenatus und der Zenobia den höchsten Gipfel seiner Macht und aus dieser Zeit stammen auch die bedeutendsten seiner noch übrigen Monumente. Die Stadt, deren Lage aus den Ruinen deutlich erkennbar ist, wurde von einem vierfachen Säulengang in einer Länge von 3500 Fuss durchschnitten, zu dem das mitgetheilte Prachtthor den Eingang bildete. Es ist ein dreithoriger Bau von gefälligen Verhältnissen, dessen mit einem Giebel gekröntes Gebälk von vier ko-

lossalen Pilastern getragen wird. Ueber den Seitenthoren sind von Giebeln überdachte Nischen angebracht. Unter den Details, von deren reicher Decoration Fig. 10 eine speciellere Anschauung giebt, ist der bauchige Fries, als ein Charaktericum der kleinasiatisch römischen Bauten, besonders hervorzuheben. — Wood, les ruines de Palmyra autrement dite Tedmor au désert, pl. XXII und XXIII.

FIG. 4 und 11. **Portal des Sonnentempels zu Palmyra.** — Die Haupt-Ruine der syrischen Hauptstadt ist der grosse Sonnentempel, ein Peripteralbau von 97 Fuss Breite und 185 Fuss Länge, zu dessen ungefähr 800 Fuss im Quadrate messenden Säulenhof man durch das mitgetheilte aus den Trümmern restaurirte Portal gelangte. Auch hier sind die Formen des hellenischen Säulenbaues mit jenem kleinasiatischen Nischenwerk und dem bauchigen Friese (vgl. Fig. 10) verbunden. An dem Mittelbau der Fig. 4 gegebenen Ansicht bemerkt man vier Säulenpaare in enger Verkuppelung; die Ornamentik (Fig. 11) hat einen einfachen hellenisirenden Charakter. — Wood a. a. O. pl. IV. und V.

FIG. 5, 6, 7, 9, 12 und 13. **Der grosse Sonnentempel zu Balbek.** — Ausschweifender und seltsamer als die palmyrenischen Bauwerke sind die Monumente des Cultusortes Balbek (Heliopolis), welche man füglich den „Zopf“ der römisch-asiatischen Baukunst nennen könnte. Das Haupt-Gebäude ist auch hier ein Sonnentempel, welchen Antoninus Pius errichtete. Der Mittelbau (Fig. 7) mass in der Breite 155, in der Länge 280 Fuss und wurde von 72 Fuss hohen und 22 Fuss im Umfang messenden Säulen getragen. Man gelangt zu ihm durch zwei grosse, von Säulenhallen umgebene Höfe, von denen der kleinere sechseckig, der grössere ein 400 Fuss messendes Quadrat ist. An den theils halbrunden, theils viereckigen Ausbauten dieser Höfe, deren einen der Durchschnitt Fig. 9 vorführt, sind die nischenartigen und reichgeschmückten Vertiefungen angebracht, von denen Fig. 5 ein Beispiel veranschaulicht; Fig. 6 ist ein Theil der Cassettirung, welche den Säulenumgang des Tempels schmückt. Man erblickt darin zwischen drei- oder sechseckigen und rautenförmigen Feldern mythologische Scenen oder Götter- und Kaiserköpfe abgebildet. Die Ornamentik der Decke, sowie des Fig. 12 und 13 im Detail veranschaulichten Säulenbaues ist aus den mannigfachsten vegetabilischen und thierischen Bildungen zusammengesetzt. — Wood, les Ruines de Balbek, pl. XVIII, XX, XXVII und XXIX.

FIG. 8. **Rundtempel zu Balbek.** — Bei dem Rundtempel zu Balbek sind die kreisrunden Formen sogar schon in den Grundplan übergegangen. Um einen kreisrunden Innenbau von zwei Stockwerken, dessen Aussenwand durch Nischen und Fenster gegliedert wird, läuft ein korinthischer Peristyl, dessen Unterbau und Gebälk nischenartige Ausschweifungen bildete. Die mitgetheilte Abbildung zeigt die ungemein malerische Hinteransicht; an die Vorderseite des Rundbaues schliesst sich ein von vier Säulen getragener Porticus an. — Wood, a. a. O. pl. XLIV.

Tafel XX. A. (31 A.)

ANTIKE POLYCHROMIE.

Um die Anschauungen von dem Zustande der römischen Privatarchitektur (vgl. Taf. 30, Fig. 1—11) und insbesondere von dem reizvollen Schmucke ihrer Innenräume (vgl. Taf. 22) zu vervollständigen, fügen wir hier die kolorirte Kopie einer Zimmerwand ein, welche einem im Jahr 1808 ausgegrabenen pompejanischen Hause, der sogenannten Casa di Modesto, entnommen ist. Ihre Dekoration wird durch die zarten Linien einer phantastisch aufgebauten Architektur in eine Menge verschiedenförmiger Felder eingetheilt, welche von einem wohlthuenden Gesetz der Eurhythmie beherrscht und durch die fein berechnete Farbenharmonie zusammengehalten, den Eindruck einer zugleich heiteren und maassvollen Pracht auf den Beschauenden ausüben. Der Breite nach zerfällt das Ganze in drei horizontale Streifen, von denen der untere eine entschieden dunklere Färbung und schwerere Feldermassen, der mittlere und obere dagegen hellere Farbentöne und leichtere Formenspiele aufweisen. Das in einem matten Roth gehaltene Mittelfeld trägt eine jener schwebenden Frauengestalten, wie wir sie oben bereits in grösserem Maassstabe betrachtet haben (vgl. Taf. 22, Fig. 2 und 3); darüber befindet sich, in dem oberen Felde, eine Scene aus Homer; es ist Odysseus, der von Hermes gewarnt im Begriff steht, sich des ihm von der Zauberin Kirke dargebotenen Wundertrankes mit dem Schwerte in der Hand zu erwehren; die erschreckte Zauberin eilt auf ihn zu, ihm die Kniee zu umfassen, während die Mägde mit dem Tranke scheu von dannen fliehen. Zu beiden Seiten dieser Felder steigen, von Säulchen und palmenartig gestalteten Bäumen getragen, zwei luftige Hallenbauten zu der Decke empor; auf den Balkons, von denen offene Thüren in einen Innenraum zu führen scheinen, stehen kleine weibliche Figuren; die oberen, offenen Hallen sind durch goldene Ketten und Blumenguirlanden mit einander verbunden. — Zahn, Pomp., Herc. u. Stabiae, III, Taf. 44.

Tafel XXI. (32.)

RÖMISCHE SCULPTUR.

Der Ausspruch eines Alten, dass bei den Römern anfangs Alles etruskisch, dann hellenisch gewesen sei, kann wohl auf keine Kunst mit grösserem Recht als auf die Sculptur der Römer angewendet werden. Für die früheren Zeiten ist uns die Einwirkung der etruskischen Erz- und Thonbildnerei auf Rom durch genügende Zeugnisse beglaubigt, und in der späteren Periode gewinnnen wir aus den erhaltenen Denkmälern

selbst die Anschauung, dass die stolze Fülle römischer Sculpturwerke nichts weiter als die von hellenischen Künstlern auf römischem Boden hervorgebrachte Nachblüthe eines Kunstzweiges ist, dessen väterlicher Stamm mit dem Untergang der griechischen Freiheit verdorrte. Und zwar dauert dieses Blühen der römisch-hellenischen Sculptur von dem letzten Jahrhundert der Republik bis in die Zeiten des Septimius Severus, ohne dass sich in dieser langen Epoche bedeutende innere Wandlungen an ihren Werken bemerklich machten; es brauchte daher in der Anordnung der Denkmäler nicht ein so strenger Gang historischer Entwickelung wie bei den Hellenen eingehalten zu werden. Erst mit der Regierungszeit jenes Kaisers, als fremde Religionsanschauungen und Culte den innersten Kern des römischen Wesens erfassten, ging der Sinn für plastische Schönheit und damit auch die römisch-hellenische Bildnereï zu Grunde.

FIG. 1 und 2. **Triumphzug des Kaisers Titus.** — Die zahlreichen Werke römischer Sculptur, welche die Personen oder Thaten der Kaiser verewigen, gewähren der kunsthistorischen Betrachtung den sichersten Boden. Ein derartiges Werk, welches den auf Taf. 28 Fig. 1 vorgeführten Triumphbogen des Titus ziert, stehe daher hier voran. Es sind zwei Darstellungen in Steinrelief, den inneren Wänden seines Durchganges entnommen, und stellen Scenen aus dem Triumphe des Titus und Vespasianus über die unterworfenen Juden dar, zu dessen Andenken der Bogen errichtet wurde. Fig. 1 zeigt einen Theil des Volkszuges mit den Trägern des siebenarmigen Leuchters und des Schaubrodtisches aus dem Tempel zu Jerusalem; bekränzt und in festlichen Friedenskleidern, zieht die Menge beim Klange der Tuben durch die Pforte des Circus Maximus. Auf Fig. 2 erblickt man den Kaiser Titus selbst, mit einer Rolle und dem Feldherrnstab in der Hand auf dem Siegeswagen stehend, welchem die Göttin Roma, in kriegerischer Tracht, mit Helm und Lanze voranschreitet. Eine geflügelte Victoria senkt auf das Haupt des Triumphators den Lorbeerkranz; Lictoren, Bürger und Krieger, zum Theil festlich geschmückt, begleiten den Siegeswagen. Das trefflich behandelte Werk ist ein bemerkenswerthes Beispiel des eigenthümlichen Reliefstyles der Römer, welcher im Gegensatze zu der klaren Nebeneinanderstellung der Figuren in den griechischen Reliefs ein dichtes Gedränge zum Theil hintereinandergestellter und lebhaft bewegter Figuren darbietet. — Bartoli, Admiranda Romae, tab. VII. und VIII.

FIG. 3. **Apotheose des Augustus.** — Verwandt in Darstellung und Kunststyl ist dieser berühmte Cameo der k. k. Sammlung zu Wien, in dessen oberem Hauptfelde der Kaiser Augustus bei Gelegenheit eines Triumphes seines Sohnes Germanicus verherrlicht wird. Der Kaiser, halb bekleidet und wie ein Jupiterbild die Linke auf das Scepter stützend, sitzt zur Linken der Göttin Roma auf einem gemeinsamen Thron: beide setzen, zum Zeichen ihrer siegreichen Gewalt, die Füsse auf Schilde; neben dem Thron des Augustus sitzt der Adler; in der Rechten hält der Kaiser den Lituus, das Symbol seiner imperatorischen Gewalt. Auf der Rechten neben dem Kaiser erblickt man eine Gruppe von 3 Figuren, von denen die beiden vorderen wohl als Tellus und Okeanos, die Elemente

der fruchtbaren Erde und des Wassers, zu fassen sind; die segenspendende Macht der Erde ist durch das Füllhorn und die beiden Knaben in ihrem Schoos doppelt angedeutet. Die weibliche Figur im Hintergrunde ist Oekumene, die Göttin des bewohnten Erdkreises, welche dem Augustus als Ausdruck der Unterwürfigkeit den Eichenkranz des Triumphators darbietet. Auf der andern Seite nahet Tiberius, der Sieger über Illyrien; er setzt eben den Fuss von dem vierspännigen Triumphwagen herab, den eine geflügelte Victoria lenkt, und scheint im Begriff, dem Augustus die in der Rechten bemerkbare Rolle, wohl mit dem Siegesbericht, zu überreichen. Ihn schmückt der Lorbeerkranz und das Scepter der Triumphatoren. Vor dem Siegeswagen steht Germanicus, dem an den Ehren des erfochtenen Sieges Antheil zu haben gestattet wurde; zwischen den Häuptern des Augustus und der Roma findet sich das Sternbild des Widders, in welchem Augustus sein glückliches Himmelszeichen erblickte. In dem unteren Felde der Darstellung sieht man eine Anzahl römischer Krieger mit der Errichtung einer Trophäe beschäftigt, an welche zwei Paare Männer und Weiber, gefangene Illyrier, gefesselt werden sollen. Der prachtvolle, 8 Zoll 7 Linien im längeren Durchmesser haltende Stein wurde wahrscheinlich unmittelbar nach dem dargestellten Triumphzuge noch bei Lebzeiten des Augustus geschnitten. — Eckhel, pierres gravées pl. 1; O. Müller, Denkm. I, p. 83 ed. 2.

Fig. 4. **Julius Caesar.** — Portraitähnliche Bildnisse wurden bei den Römern, einer alten Sitte gemäss, schon früh, ursprünglich als Wachsmasken und später erst in Gestalt freistehender Statuen und Büsten angefertigt. Von Hause aus liebte man denselben den Charakter individueller Naturtreue aufzuprägen; daneben kam dann aber unter hellenischem Einfluss auch die idealisirende Gattung auf, und namentlich erscheinen uns die grossen Feldherrn und Kaiser häufig in der Gestalt heroischer oder göttlicher Wesen abgebildet: So ist Caesar in der mitgetheilten Statue als ein römischer Heros dargestellt, in der Rechten das Schwert, um die linke Schulter ein leichtes Gewand geschlagen. — Musée de Bouillon, II, 34.

Fig. 5. **Augustus.** — Im Gegensatz zu jener heroischen Auffassung des Caesar sehen wir hier den Augustus in bürgerlicher Tracht als den segenbringenden Fürsten des Friedens dargestellt. Seine Rechte ist leicht erhoben, die Linke hält eine Rolle; das reiche Gewand ist mit grosser Kunst geordnet; Haltung und Ausdruck haben, wie häufig bei den römischen Portraits, etwas schwerfällig Nüchternes. — Musée français, T. IV, P. II. pl. 17.

Fig. 6. **Livia.** — Diese Gewandstatue stellt die Gemahlin des Augustus, Livia, als Priesterin des verstorbenen Gemahls dar, ein Weihrauchgefässchen in der linken Hand und das verschleierte Haupt mit Lorbeer bekränzt; der rechte Arm ist über dem Ellenbogen abgebrochen. Die aus Pompeji stammende Statue befindet sich jetzt im Museum zu Neapel. — Museo Borb. III, tav. 37; O. Müller, Denkm. p. 81 ed. 2.

Fig. 7. **Titus.** — Eine besondere Gattung bilden die Statuen in voller Rüstung, thoracatae genannt. Sie haben gewöhnlich, wie die vor-

stehende, eine reiche Ornamentik und wiederholen gern den bezeichnenden Gestus des rechten Armes, wie ihn das mitgetheilte Bild veranschaulicht, um den Kaiser als Sprecher vor dem Heere darzustellen. Mit der linken Hand stützt der Kaiser den runden Schild auf den Boden. — Clarac, Musée de sculpture, tav. 337, n. 2401.

Fig. 8. **Julia.** — Einer der schönsten römischen Portraitköpfe ist der der Julia, der Tochter des Titus, auf einem vertieft geschnittenen Stein, welcher inschriftlich als ein Werk des Euodos bezeichnet wird. Besonders bemerkenswerth ist die künstliche Haartracht, welche in der Kaiserzeit die mannigfachsten Modegestaltungen durchmachte. — O. Müller, Denkm. I, n. 381.

Fig. 9. **Trajan.** — Die vorstehende Büste des Trajan zeichnet sich durch eine seltene Vereinigung scharfer Charakteristik und hoher Auffassung aus. Sie befand sich früher in der Sammlung des Cardinal Fesch zu Rom. — Mongez, Iconographie romaine pl. XXXV, n. 5.

Fig. 10. **Apollo von Belvedere.** — Den höchsten Ruhm von allen Bildwerken aus römischer Zeit hat das Marmorwerk erlangt, welches nach seiner Aufstellung im Cortile di Belvedere zu Rom den Namen des Apollo von Belvedere trägt. An der Stelle des alten Antium aufgefunden, des Geburtsortes der Kaiser Nero und Caligula und der einstmaligen Stätte prächtiger Kaiserpaläste, gilt es bei Vielen für ein spätrömisches Werk; wahrscheinlich wird jedoch die Schöpfung des Originales, von dem die erhaltene Statue eine Nachbildung sein möchte, einem Künstler der letzten Periode hellenischer Kunstübung zuzuschreiben sein. Mit dieser theilt das Werk die Eigenthümlichkeit seines Gegenstandes und seiner Darstellung; es veranschaulicht den Gott in dem flüchtigen Moment einer bestimmten, vielleicht dramatischen Handlung; das zornige Siegesbewusstsein über eine finstere, dem Gott des Lichtes feindliche Macht durchglüht das begeisterte Haupt und hebt die schlanken feurig bewegten Glieder; in der unwiderstehlichen Gewalt, mit welcher der Gedanke dieses Momentes veranschaulicht ist, und in der Feinheit und Eleganz der Ausführung liegt die Grösse des Werkes; und diese sowohl als auf der andern Seite die unläugbare Absichtlichkeit und theatralische Keckheit seiner Anlage würden einem Meister aus jener späthellenischen Kunstepoche wohl anstehen. Das Material soll italischer, aber nicht der gewöhnliche carrarische Marmor sein. — Musée français, T. IV, P. pl. 6.

Fig. 11. **Relief von der Trajanssäule.** — Als den Höhenpunkt der historischen Sculptur der Römer bezeichnet man die Bildwerke, mit denen der Kaiser Trajanus seine Siegesmonumente schmückte. Vorstehendes Bild gehört zu dem Reliefbande, mit welchem die Gedächtnisssäule dieses Kaisers, auf dem Platze vor der Basilika Ulpia, umwunden ist. Es gilt eine Scene aus Trajan's dacischen Feldzügen: der Kaiser im einfachen Waffenkleide auf einer Mauer stehend und von Kriegern umgeben, nimmt die Huldigung eines barbarischen Stammes, der zu Ross und zu Fuss sich demüthig herannaht, entgegen. Der Vorgang ist mit anspruchsloser Lebendigkeit und Wahrheit vor Augen gestellt. — Bartoli et Bellori, Columna Trajani, Taf. 19 und 20.

Fig. 12 und 13. **Reliefs vom Trajansbogen.** – Denselben Charakter haben die Reliefs, welche der Kaiser Constantinus dem Siegesthore des Trajanus entnahm, um seinen Triumphbogen damit zu zieren (vgl. Taf. 28, Fig. 5 und 6). Wir geben zwei der acht an der Attika des Monumentes befindlichen Bildwerke mit Scenen aus dem dacischen und parthischen Kriege. Fig. 12 ist eine wildbewegte Kampfscene, an welcher der Kaiser selbst, umgeben von den siegreichen Adlern, Antheil nimmt; auf Fig. 13 knüpft sich an den Streit schon die Nähe des Friedens. Zur Linken schreitet der Kaiser, von der gewappneten Kriegesgöttin und einer schwebenden Victoria mit Kranz und Palmzweig geleitet, aus dem Getümmel hervor, welches sich zur Rechten entfaltet. Die Bildwerke zeichnen sich durch die gedrängte Fülle der Composition und charaktervolle Lebendigkeit aus. — Bartoli, Admiranda Romae, Taf. XII. und XIII.

Tafel XXII. (33.)

RÖMISCHE SCULPTUR.

Fig. 1. **Relief an der Säule des Marcus Aurelius.** – Innerhalb der mehrfachen Schwankungen, welche die römische Sculptur unter der Kaiserherrschaft erlitt, nehmen die Bildwerke aus der Zeit des Marcus Aurelius eine hohe, der trajanischen Kunst verwandte Stellung ein. Zu den bedeutendsten Denkmälern aus jener Zeit gehört das Reliefband, welches die nach dem Siege über die Marcomannen errichtete Ehrensäule des M. Aurelius in spiralförmiger Windung umgiebt. Die mitgetheilte Darstellung vereinigt verschiedene Momente: zu beiden Seiten entspinnt sich der Kampf; in der Mitte bezeichnen knieende Barbarengruppen dessen siegreiche Beendigung. Im Hintergrunde erhebt sich als Mittelpunkt des ganzen Bildes das regentriefende Haupt des Jupiter Pluvius, dessen erquickende Spende das von den Barbaren eingeschlossene Römerheer vor dem Verschmachten rettete. Die Darstellung theilt mit den besten römischen Werken dieser Art die grosse Lebendigkeit und Wahrheit, steht aber in der Disposition den Werken des trajanischen Zeitalters bei weitem nach; besonders störend wirkt die Theilung in zwei übereinander sich hinziehende, unvermittelte Parallelstreifen. — Bartoli et Bellori, Columna Autonini, Taf. 14—16.

Fig. 2. **Antoninus Pius.** — Diese Statue des Antoninus Pius gehört zu jener Gattung in reichverzierter Kriegsrüstung dargestellter Kaiserportraits, welche auf Taf. 32 Fig. 7 bereits vorgeführt wurde. — Clarac, Musée de sculpture, vol. V, Taf. 949, n. 2441.

Fig. 3. **Antinous.** — Unter Hadrian wurde der erstorbene Geist der hellenischen Kunst noch einmal zu neuem Leben künstlich aufgeweckt. Eine erfreuliche That dieses verjüngten Strebens ist die Schöpfung des Antinous, das Idealbild eines von dem Kaiser geliebten Jünglings, mit dessen mannigfacher bald menschlicher, bald heroischer oder göttlicher

Gestaltung sich die Künstler in allen Provinzen des Reichs damals beschäftigten. Das mitgetheilte Denkmal giebt den Jüngling in der Gestalt des Aristaeus, einer ländlichen Gottheit; als Kennzeichen des Antinous sind die reichen, tief in die Stirn vortretenden Haare, die schwermüthig blickenden Augen, der volle Mund und die breite, gewölbte Brust zu merken. — Bouillon, Musée français II, Taf. 52.

Fig. 4. **Marcus Aurelius.** – Unter den wenigen erhaltenen Reiterstatuen des Alterthums ist dieses auf dem Platze des Capitols befindliche Werk auch wegen seiner Arbeit in vergoldetem Erz bemerkenswerth. Es stellt den Kaiser als Friedensfürsten in ernster Haltung mit schlichter historischer Treue dar. — Clarac, Musée de sculpt. Vol. V, Taf. 952, n. 2452.

Fig. 2. **Julia Soämias.** — Im Gegensatze zu der ebenbetrachteten verbindet diese Statue mit der individuellen Wahrheit ein Streben, in hellenischer Weise zu idealisiren. Es ist die Mutter des Kaisers Elagabalus, Julia Soämias, welche hier als eine dem Bade eben entstiegene und mit dem Ordnen des Haares beschäftigte Venus dargestellt wird; das Haar ist getrennt gearbeitet und kann von dem Kopfe abgehoben werden. Zu Füssen windet sich ein Delphin, der einen kleinen Genius trägt. Das zu Praeneste gefundene Werk befindet sich im Vatikan zu Rom. — Museo Pio Clementino, T. II, tav. 5.

Fig. 6. **Constantinus.** — Zur Zeit des Constantinus ging die bildende Kunst, wie die vorstehende zu Barletta in Apulien gefundene Statue dieses Kaisers veranschaulicht, in einer geistlosen Nüchternheit allmählich zu Grunde. Wir erblicken hier den Kaiser durch die aus Eichen geflochtene Bürgerkrone und das kriegerische Gewand zugleich als Kriegs- und Friedensfürsten bezeichnet; die Kugel in der Linken deutet die Weltherrschaft, das erhobene Kreuz den Sieg des Christenthumes unter dem Schutz des Constantinus an. — Clarac, Musée de sculpt., Vol. V. pl. 980, n. 2537 A.

Fig. 7. **Relief vom Triumphbogen des Septimius Severus.** — Auch in den Reliefs beginnt schon mit Septimius Severus ein sichtlicher Verfall. Die am Triumphbogen dieses Kaisers (vgl. Taf. 28, Fig. 3 und 4) angebrachten Darstellungen aus dem parthischen Kriege, von denen hier ein zur Seite des Hauptthores befindlicher Theil vorgeführt wird, ermangeln jeder künstlerischen Gliederung und sind auch im Ausdruck von jener wahren Lebendigkeit der früheren Zeit weit entfernt. Im Hintergrunde links erblickt man die Mauern einer von einem Flusse umspülten Stadt, vielleicht des von Septimius Severus eroberten Ktesiphon; ihr naht sich von Rechts ein römischer Heereszug, zu dessen Führer sich die Einwohner der Stadt mit bittenden Geberden hinwenden. Im Vordergrunde wiederholt sich ausserhalb der Mauern ein ähnlicher Vorgang: gefangene Barbaren knieen vor dem römischen Heerführer. In dem Führer des durch Fahnen und Standarten besonders hervorgehobenen oberen Zuges hat man wohl den Kaiser selbst zu erkennen. — Bartoli, Arcus triumphales tab. 13; O. Müller, Denkm., Taf. LXXII, Fig. 403.

Fig. 8. **Sarkophagrelief.** – Während somit die römische Sculptur in freien Bildsäulen und dem Schmucke der baulichen Monumente immer mehr dem Verfalle anheimgegeben wurde, lebte ein untergeordneter Zweig der Reliefsculptur an den seit dem 2. Jahrhundert n. Chr. gebräuchlichen Sarkophagen auf. Die Darstellungen dieser Denkmäler sind der Mehrzahl nach der hellenischen Unterweltssage oder verwandten Kreisen der Heroenmythologie entnommen und in Uebereinstimmung hiemit hat auch ihre Behandlungsweise einen hellenischen Charakter. Vorstehendes, einem zu Florenz befindlichen Sarkophage entnommenes Bild gehört zu den häufigen Darstellungen des Raubes der Proserpina. Von Minerva unterstützt hat Pluto die entsetzte Jungfrau schon auf den von vier eilenden Rossen gezogenen Wagen gehoben. Ein geflügelter Liebesgott leuchtet zu der stürmischen Fahrt, welche unter Leitung des Hermes über eine am Boden liegende Localgottheit dahinbrausend, die Tochter der Demeter ihren erschreckt nachblickenden Gespielinnen entwendet. Am Boden neben der Minerva erblickt man einen Altar und ein Körbchen. — Galleria di Firenze, Ser. IV, Vol. III, tav. 152.

DRITTER ABSCHNITT.

Die Denkmäler der romantischen Kunst.

A. Altchristlicher Styl.

Wie auf den Gebieten des Glaubens und der Sitte, so vermochte der christliche Geist auch in den Künsten erst nach langen Kämpfen und Schwankungen zu einer festen, selbstständigen Gestaltung zu gelangen. Mochten die Aufgaben, welche die junge christliche Kunst sich stellte, noch so einfacher und menschlich allgemeiner Natur sein: die Verhältnisse, unter denen sie dieselben lösen musste, waren so widerspruchsvoll und mannigfaltig, wie die Charaktere der Völker und Länder, in welche die neue Religion ihre frischen Keime pflanzte. Anfänglich lasteten die Formen der entseelten heidnischen Kultur, wie schwere Grabsteine, über dem neuerstehenden Leben; dann galt es den Kampf mit der jugendlichen Roheit der germanischen Nationen; erst nachdem, am Schlusse des ersten Jahrtausends, diese beiden Hemmnisse glücklich überwunden waren, konnten die neuen Kunstformen sich mit Entschiedenheit aussprechen, welche von nun an nicht etwa diese oder jene einzelne Nation, sondern alle christlichen Völker gemeinsam beherrschen sollten. Alles, was vor diesem Zeitpunkte im Abend- wie im Morgenlande Christliches geschaffen ward, gehört der Uebergangsperiode an, welche wir unter dem Namen des altchristlichen Styles zusammenfassen.

Die Architektur dieser Periode gruppirt sich, analog der Geschichte des spätrömischen Kaiserthumes, um zwei Hauptmittelpunkte: Rom und Byzanz; von Rom aus ward der germanische Norden, von Byzanz dagegen wurden die christlichen Völker des Orients und die slavischen Nationen zum Theil beeinflusst. In den bildnerischen Werken und der Malerei glimmt der letzte Funke antiker Tradition unter den immer mehr erstarrenden Formen noch bis in das 7. Jahrhundert fort; von diesem Zeitpunkte an herrschte bis an das Ende der bezeichneten Periode im Westen wie im Osten der Byzantinismus.

Tafel I. (34).

ALTCHRISTLICHER BASILIKENBAU.

Fig. 1 — 4. **Basilika S. Paolo fuori le mura.** — Nachdem die christlichen Gemeinden, unter langem Druck erstarkt, sich bestimmte Formen des Cultus ausgebildet hatten und es ihnen gestattet war, mit denselben aus dem Dunkel der Katakomben, ihren ersten Versammlungsorten, hervorzutreten, galt es vor Allem, einen entsprechenden Innenraum zu schaffen; in welchem das zahlreiche Volk sich in gemeinsamer Andacht zu seinem Gott erheben konnte. Keine Gebäudeform war zu diesem Zwecke so geeignet, wie die antike Basilika (vgl. Taf. 29, Fig. 9—11); ihrer bemächtigte man sich denn auch bereits in den ersten Jahrhunderten und die Geschichte der römisch-christlichen Kirchenbaukunst dieser Epoche beschränkt sich darauf, das Heidnische und Profane, was der Basilika von ihrem Ursprunge her anhaftete, den Anforderungen des christlichen Sinnes und Cultus gemäss umzubilden.

Das grossartigste Denkmal dieser urchristlichen Kirchenbaukunst war uns bis vor Kurzem in der Basilika des heiligen Paulus, nach ihrer Lage vor den Mauern Rom's fuori le mura genannt, vollständig erhalten. Im Jahr 1823 brannte das am Ende des 4. Jahrhunderts n. Chr. erbaute Heiligthum nieder; und auch nach Vollendung des vorgenommenen Neubaues werden wir, da dieser mancherlei Veränderungen mit sich führen wird, unsere Anschauungen von dem alten Gebäude den vor der Feuersbrunst gefertigten Zeichnungen zu danken haben. Es war ein fünfschiffiger im Ganzen 404′ langer und 208′ breiter völlig bedeckter Raum, in welchen man aus einer an der Vorderseite befindlichen Halle durch 7 Thüren gelangte (Fig. 4); die Apsis (Tribuna, Concha) war durch ein breites Querschiff (Kreuzschiff) von dem Hauptraume getrennt, eine eigenthümlich christliche Anordnung, welche an die Stelle der im Alterthum vor der Apsis befindlichen Säulenstellung trat und mit der Apsis zusammen das für Altar und Geistlichkeit bestimmte Sanctuarium bildete; gegen das Hauptschiff zu öffnete sich dieser aus massivem Mauerwerk errichtete Querbau durch eine gewaltige Bogenöffnung, Triumphbogen genannt, während zu den Seitenschiffen 4 kleinere Pforten führten. Diese Schiffe wurden durch 4 Säulenreihen von je 20 Säulen geschieden, deren korinthische Kapitäle die unmittelbar aufsetzenden Bögen (Archivolten) der Zwischenwände trugen; 24 Kapitäle des Mittelschiffes waren von trefflicher Arbeit und scheinen einem älteren römischen Bauwerke entnommen gewesen zu sein; die anderen schlechteren hatte man in der Zeit des Baues selbst hinzugefügt. Die Oberwände des Mittelschiffes, gegen das Dach zu von einer Reihe rundbogiger Fenster durchbrochen, sowie die Wand des Querschiffes und die Apsis waren mit musivischen Malereien geziert, und über dem imposanten Ganzen strahlte eine mit vergoldetem Täfelwerk gezierte Balkendecke (Fig. 1). Von den beiden Durchschnitten zeigt der Eine (Fig. 3) die Höhenverhältnisse der Schiffe unter

einander, der Andere (Fig. 2) gewährt einen genaueren Einblick in die Disposition der Apsis und des Querschiffes, welches Letztere durch eine in neuerer Zeit hinzugefügte Mauer der Länge nach getheilt wurde; zwischen dieser Mauer, welche indessen durch entsprechende Bogenöffnungen durchbrochen war, und dem Triumphbogen befand sich der berühmte aus dem 13. Jahrhundert stammende Tabernakel. — Gutensohn und Knapp, die christlichen Basiliken Roms, Taf, V und VI, Inneres und Grundriss; Nicolai, Descrizione della Basilica di S. Paolo, Taf. II und III, Durchschnitte.

Fig. 5. **Basilika S. Apollinare in Classe bei Ravenna.** — In der Hafenstadt Ravenna, der Residenz von vier einander verdrängenden Dynastieen, der Weströmer, Ostgothen, Byzantiner und Longobarden, erfuhr der Basilikenbau manche Veränderungen, welche theils in grösserer Freiheit von der römischen Tradition, theils in bestimmten byzantinischen Einflüssen ihren Grund haben. Die mitgetheilte Basilika S. Apollinare in Classe soll diese Veränderungen, soweit sie den Aussenbau betreffen, zur Anschauung bringen. Sie zeigt uns einen Langbau mit bedeutend erhöhtem Mittelschiffe, mit einem breiten geschlossenen Vorbau, welcher als Vorhalle dient, und einem runden, isolirten Thurme, dessen Mauerfläche durch eine Anzahl überwölbter Oeffnungen belebt wird; besonders wichtig sind die Gliederungen der Seitenwände mittelst flacher Mauerstreifen (Lisenen) und Blendbögen. Das Heiligthum ward um die Mitte des 6. Jahrhunderts noch unter der Ostgothenherrschaft erbaut, und ist mit Ausnahme weniger Details und der wahrscheinlich später hinzugefügten beiden Seitentribunen noch in seiner alten, würdigen Pracht erhalten. — v. Quast, die christlichen Bauten von Ravenna, Taf. X, 1.

Fig. 6. **Basilika S. Agnese bei Rom.** — Die antike Anordnung zweier übereinander hinlaufender Arcadenreihen nahm der abendländische Basilikenbau nur in seltenen Fällen auf. So bei der im 7. Jahrhundert gegründeten Basilika S. Agnese, in deren Inneres unsere Abbildung blicken lässt. In Byzanz folgte man dem antiken Gebrauch zum Zwecke der herkömmlichen Isolirung des weiblichen Geschlechtes; bei dem vorliegenden Bauwerke mag derselbe sich jedoch neben byzantinischen Einflüssen auch durch die Lage der Kirche an dem Abhange eines Hügels erklären, von welchem man durch eine neben der Apsis angebrachte Thür unmittelbar in das linke obere Seitenschiff, und von da durch die auch über der Vorhalle fortlaufende Galerie in das rechte Obergeschoss gelangen kann. Ueber dem wohlerhaltenen, einfachen Raum spannt sich eine reichverzierte moderne Decke aus. — Gally Knight, Ecclesiastical Architecture of Italy.

Fig. 7 und 8. **Basilika S. Clemente zu Rom.** — Den vollständigsten Einblick in die innere Anordnung und Durchbildung dieser altchristlichen Kirchen gewährt uns die in ihrer jetzigen Gestalt dem 12. Jahrhundert entstammende, nicht eben grosse Basilika S. Clemente. Auf dem Grundriss (Fig. 7) springt uns gleich der ausgedehnte, hier vollständig erhaltene Vorhof in die Augen, mit seiner Säulenhalle im Innern und einem kleinen Vorbau über der Eingangstreppe; an diesen Vorhof schliesst sich

unmittelbar der dreischiffige Hauptbau, an den sich hinten die Apsis und zwei moderne Seitentribunen ohne Vermittelung eines Querschiffs anlehnen. Besonders wichtig ist uns die Disposition und die innere Einrichtung des Mittelschiffes (Fig. 8): eine Stufe niedriger als die mit Mosaik verzierte Apsis gelegen und durch eine Marmorbrüstung von dieser geschieden, zerfällt dasselbe wieder in zwei Abtheilungen, welche durch einen, die ionische Säulenreihe durchbrechenden, Wandpfeiler zu jeder Seite bezeichnet werden. In dem der Apsis zunächst liegenden Theile bemerkt man einen oblongen, von einer Marmorschranke eingeschlossenen Raum, den Chor, zu dessen beiden Seiten sich die erhöhten Kanzeln (Ambonen) befinden. Die südliche Kanzel diente zur Ablesung der Epistel, die nördliche zur Lesung des Evangeliums. Am Ende dieser Erhöhung vor der Apsis erhebt sich der Altar, von einem Tabernakel (Ciborium) überbaut; der Fussboden ist aus musivischer Arbeit und weissen Marmorplatten zusammengesetzt, welche altrömische und mittelalterliche Inschriften tragen. — Gutensohn und Knapp, a. a. O. T. XXXII und XXXIII.

FIG. 9. **Basilika S. Prassede in Rom.** — Die Basilika der heiligen Praxedis in Rom unterscheidet sich von den bisher betrachteten durch einige bemerkenswerthe Eigenthümlichkeiten. Dahin gehört zunächst das über den korinthischen Säulen hinlaufende gerade Gebälk, eine Annäherung an die antiken Vorbilder; dasselbe wird durch kolossale Mauerpfeiler unterbrochen, welche 3 das Dach unterstützende Backsteinbögen, und die darüber befindlichen, mit zwei Fenstern versehenen, Querwände tragen. In jedem Abschnitte der Längenmauern befinden sich 3 grosse Rundbogenfenster. Nach der erhöhten Tribune und dem schmalen Kreuzschiffe zu urtheilen stammt die Basilika etwa aus dem 9. Jahrhundert. — Gutensohn und Knapp, a. a. O. Taf. XXX.

FIG. 10. **Wand des Hauptschiffes von S. Martino, jetzt S. Apollinare zu Ravenna.** — Der byzantinische Einfluss auf die ravennatischen Basilikenbauten ist besonders deutlich an der Durchbildung der Einzelformen sichtbar, wovon die vorstehende dem Anfange des 6. Jahrhunderts angehörige Wand von S. Apollinare ein Beispiel sein mag. Wie immer in Ravenna, setzen hier die Rundbögen nicht unmittelbar über den Kapitälen der Säulen auf, sondern zwischen Kapitäl und Bogen drängt sich ein trapezoïdisches Mittelstück, welches im Gegensatze zu den wohlgebildeten korinthischen Kapitälen nur die spärliche Zierde des Kreuzes trägt. Die durch Rundbogenfenster, Bögen und Gesimse reich gegliederte Wand prangt in trefflich erhaltenem Mosaikenschmuck. — v. Quast a. a. O., Taf. VII, Fig. 3.

FIG. 11. **Klosterkirche zu S. Gallen.** — Den Erzählungen altdeutscher Chronisten zufolge müssen die meisten Kirchenbauten dieser Zeit in den germanischen Ländern im Wesentlichen der Form der römischen Basilika gefolgt sein. Von Einem dieser Werke, der Klosterkirche zu S. Gallen und den dazu gehörigen umfassenden Klostergebäuden, ist uns der vollständige Plan erhalten, welchen ein Baumeister am Hofe Ludwigs des Frommen um das Jahr 830 entwarf. Der mitgetheilte Grundriss der

Abteikirche führt uns in eine dreischiffige, auf Säulen ruhende Basilika mit breitem Querschiffe und zwei isolirt stehenden runden Thürmen; als eine für die Folgezeit einflussreiche Neuerung tritt die verdoppelte Apsis auf, welche wahrscheinlich zum Zweck des Wechselgesanges zweier Mönchschöre eingerichtet wurde. Unter dem erhöhten Boden des Querschiffes liegt die Krypta, eine überwölbte Gruft, welche das Grab des Märtyrers, des Schutzheiligen der Kirche, bewahrte. — F. Keller, der Bauriss des Klosters St. Gallen.

FIG. 12. **Kirche des heiligen Grabes zu Bethlehem.** – Unter den wenigen erhaltenen römischen Basiliken des altchristlichen Orients heben wir die Marienkirche zu Bethlehem hervor, welche von Helena, der Mutter des Kaisers Constantinus, über der Geburtsstätte Christi errichtet sein soll. Es ist eine fünfschiffige Basilika, deren korinthische Säulen ein geradliniges Gebälk tragen; auf diesem ruhen die von oblongen Fenstern durchbrochenen Wände, an denen man Spuren früherer Bemalung noch bemerkt. Das Kreuzschiff ist in eigenthümlicher Weise zu beiden Seiten durch Apsiden abgeschlossen, welche der Hauptapsis an Grösse gleichkommen; die Spitzbogenform der letzteren muss dem späteren Mittelalter angehören. — Forbin, Reise nach dem Morgenlande, Taf. 20.

Tafel II. (35.)

BYZANTINISCHE ARCHITEKTUR.

FIG. 1 und 2. **Sophienkirche zu Constantinopel.** – Gleichzeitig mit der abendländischen Basilika entwickelte sich im byzantinischen Kaiserreiche, im Anschluss an altrömische Vorbilder anderer Art (die achteckigen überwölbten Baptisterien) ein neuer Styl der Architektur, dessen Hauptelemente in der centralen Anordnung der Theile um einen Mittelpunkt, und der für die hervorragendsten Räume beliebten Bedeckungsform des Kuppelgewölbes zu suchen sind. Während das einfache Langhaus der Basilika sich allmählich aus inneren Bedürfnissen organisch weiter und immer weiter entfaltete, so dass es der historischen Betrachtung einer ganzen Reihe von Bauwerken bedurfte, um die Gattung in ihrer vollständigen Gestalt kennen zu lernen, begegnet uns hier, gleich nach dem Auftreten des Styles, in der berühmten Sophienkirche von Byzanz ein kolossales Bauwerk, welches alle Besonderheiten der neuen Bauweise in sich vereinigt und daher auch fast allein hinreicht, um ein vollständiges Bild von ihr zu erhalten. Wir betrachten zunächst den Grundriss (Fig. 2). Den Mittelpunkt bildet der kreisrunde Kuppelraum von ungefähr 100′ im Durchmesser, an welchen sich nach Osten und Westen zwei mit Halbkuppeln bedeckte, halbkreisförmige Räume anschliessen, von denen der westliche den Altar umfasste. Der so entstandene, fast elliptische Hauptbau, eine schwache Reminiscenz an das Langhaus der Basilika, ist von einem Kranze theils halbkreisförmiger, theils quadratischer oder oblonger

Nebenräume umgeben, deren Gesammtmasse ein Viereck von 259′ Länge und 224′ Breite ausmacht; vor die ganze vordere Breitseite legt sich eine doppelte Halle, aus welcher 9 Thüren in das Innere führen. Ebenso mannigfaltig wie die Grunddisposition ist nun auch der Aufbau des riesigen Heiligthumes und seiner Bedachung. Die bis zu einer Höhe von 179′ ansteigende, aber flachgewölbte Mittelkuppel wird von 4 gewaltigen Hauptpfeilern getragen, gegen welche sich von Süd und Nord je zwei gleich mächtige, nach Aussen vorspringende Pfeiler als Widerlager lehnen; vier andere Pfeiler an der Ost- und Westseite tragen die Gewölbe der Halbkuppeln und ihrer Nischen. Zwischen diesen Pfeilern sind Säulen und Pfeiler in verschiedener Anordnung übereinandergestellt, welche die Gewölbe der unteren Seitenräume und Galerieen stützen. Werfen wir jetzt einen Blick in das Innere der Kirche (Fig. 1): Unser Standpunkt ist am Eingang in den Hauptraum, zu dessen beiden Seiten sich zwischen den 4 Hauptpfeilern die Nebenräume und Galerieen (Emporen, für die Frauen bestimmt) erheben; über denselben strömt durch zahlreiche, in 3 Reihen übereinander geordnete, mit dünnen Marmorplatten verschlossene Fenster schon eine Fülle von Licht in das Mittelschiff; dasselbe wird noch durch die 40 Fenster der Hauptkuppel und in den Seitenkuppeln und Nischen durch eine Menge grösserer oder kleinerer Oeffnungen verstärkt, welche die Mauern in allen Stockwerken durchbrechen. Der grosse, mit edlen Steinen aller Art ausgeschmückte Mittelraum, die verschiedenen mit Gold, Mosaik und Malereien gezierten Nischen, Kuppeln und Galerieen, durch den matten Lichtglanz zahlreicher Fenster von oben her erhellt, geben dem mit staunenswerthem technischen Geschick aus Ziegeln aufgeführten Ganzen einen wunderbaren, aus reicher Pracht und kühner Erhabenheit gemischten Charakter. Die Kirche, gegenwärtig in eine Moschee verwandelt und in den letzten Jahren mit grossem Aufwande restaurirt, ward vom Kaiser Justinian in den Jahren 532—37 errichtet; Anthemios von Tralles erfand den Plan und leitete gemeinschaftlich mit Isidorus von Milet das grossartige Unternehmen. Die erwähnten Widerlager an der Nord- und Südseite rühren von einem Neubau der Hauptkuppel her, welcher in Folge ihres im Jahr 558 durch ein Erdbeben verursachten Einsturzes vorgenommen wurde. (Man vergleiche zur Vervollständigung der Anschauung die auf der Ergänzungstafel 35 A unter Figg. 1 u. 2 gegebenen Zeichnungen). — v. Quast, Ravenna, Taf. VII, Grundriss; D'Ohsson, Tableau général de l'Empire Ottoman, Tom. I, pl. 19, Inneres.

Fig. 3. **Kaiserkapelle zu Aachen.** - Wir wenden jetzt den Blick von dem Mittelpunkt des östlichen Kaiserreiches nach Aachen, der Residenz des grossen fränkischen Kaisers. Die Münsterkirche daselbst, von Karl dem Grossen in den Jahren 796—804 mit Herbeiziehung berühmter Baumeister und bedeutendem Kostenaufwande erbaut, ist einerseits ein werthvolles Denkmal der abendländischen Baukunst aus karolingischer Zeit, andererseits ein Beleg für den weitgreifenden Einfluss des byzantinischen Styles. In diesem, mit besonderer Benutzung von S. Vitale in Ravenna (vgl. Fig. 8—11), war der Grundplan der Kapelle angelegt: ein Achteck, von einem niedrigeren Sechzehneck umschlossen, trägt die etwa 100 Fuss

hohe, halbkugelförmige Kuppel; diese erhebt sich jedoch nicht unmittelbar über den 8 Pfeilern des Mittelraumes, sondern auf diesen ruht zuvörderst eine gerade emporsteigende Wand (der Tambour), von 8 rundbogigen Fensteröffnungen durchbrochen. Die beiden durch Kreuz- und Tonnengewölbe geschlossenen Geschosse des sechzehneckigen Umgangs öffnen sich gegen den Mittelraum durch je 8 Rundbögen, zwischen denen kleinere, auf Säulen ruhende Kreisbögen herumlaufen. In der prachtvollen Ausschmückung des Inneren folgte man ebenfalls byzantinischen Mustern; die Details an Säulenschäften, Kapitälen u. dgl. dagegen wurden aus römischen Bauwerken entnommen; was die deutsche Technik selbstständig hinzufügte, steht zu diesem entlehnten Schmuck im rohesten Gegensatz. — F. Mertens in Förster's Bauzeitung, Jahrg. 1840, Taf. 339.

Fig. 4 und 5. **Cisterne bei Constantinopel.** — Die einzigen Profanbauten, die sich aus den ersten Jahrhunderten des byzantinischen Reiches erhalten haben, sind die Cisternen, von deren berühmtester, welche den Namen Bin-bir-di-rek oder tausend und ein Säulen führt, unsere Zeichnungen eine Anschauung geben sollen. Es ist ein oblonger Raum, von zahlreichen, flachen Kuppeln überdeckt, welche von einem ganzen Wald von Säulen getragen werden. Die Kapitäle derselben sind korinthisch mit trapezförmigen Aufsätzen; die gegen die Decke zu belegenen, mit Keilsteinen überwölbten Fenster schliessen Blendbögen ein. — Andreossy, Constantinople et le Bosphore de Thrace, pag. 444, pl. III.

Fig. 6. und 7. **Klosterkirche von Vourkano.** — Eines der spätesten Denkmale des byzantinischen Styles, welcher überhaupt und besonders in Griechenland einer langen Dauer theilhaftig ward, besitzt Messenien in der zwischen Samari und Mauromati belegenen Klosterkirche von Vourkano. In dem Grundplan (Fig. 7) zeigt dieselbe eine auffallende Annäherung an den römischen Langhausbau; ausser der Kuppel, welche auf einer Seite von zwei Marmorsäulen gestützt wird, giebt ihr jedoch die Dekoration der vielgegliederten Wandflächen einen durchaus byzantinischen Charakter (Fig .6); abweichend ist die Scheidung des durch drei Halbkuppeln abgeschlossenen Altarraumes von dem Vorderraum der Kirche durch hohe Querwände. — A. Blouet, Expedition scientifique de Morée, Archit. Vol. I, pl. 21.

Fig. 8—11. **Kirche S. Vitale zu Ravenna.** — Die Kirche S. Vitale zu Ravenna, noch unter der Herrschaft der Ostgothen erbaut, und zu Anfang der byzantinischen Periode der Stadt vom Bischof Maximinianus eingeweiht, ist nach der Sophienkirche das bedeutendste Denkmal des centralen Kuppelbaues. Der Grundriss (Fig. 9) zeigt uns ein durch starke Pfeiler gebildetes Achteck von etwa 48′ Breite, welches ein Kranz von Halbrundnischen mit je 2 übereinander stehenden Säulenarcaden umgiebt; über diesem achteckigen Hochbau erhebt sich die aus thönernen Gefässen kunstreich gewölbte, halbkugelförmige Kuppel, von aussen mit einem flachen Dach bekleidet. Ein grösseres Achteck umschliesst den Kuppelbau und bildet einen weiten Umgang, durch welchen ein von einem Kreuzgewölbe bedeckter, auf Säulenstellungen ruhender Raum zu der noch

über das äussere Achteck hinausragenden Altartribuna hinleitet. In naher Verbindung mit der Letzteren stehen zwei runde Thürme; den Eingang bildet eine schief gegen die Axe der Kirche geneigte Vorhalle (Narthex, der Raum für die Büssenden). Das Innere (Fig. 8), durch die 8 Fenster der Kuppel und die Oeffnungen in den Umfassungsmauern hell und mannigfach beleuchtet, ruft durch seine kostbare, jetzt leider sehr verputzte Ausschmückung mit Mosaiken, grossen Fresken, Medaillons und edlen Steinen das glänzende Bild des byzantinischen Hofes, des eigentlichen Schöpfers dieser prunkenden Bauweise, lebendig vor die Seele. Von bedeutender Wirkung ist die im Halbdunkel gehaltene Altarnische, welche, etwa 46 Fuss hinter dem Mittelbau gelegen, sich dem Eintretenden sofort als das innerste Heiligthum der Kirche ankündigt. Eine besondere Aufmerksamkeit ist endlich den architektonischen Details zuzuwenden (Fig. 10 und 11), welche als Muster des rein byzantinischen Styles gelten können. Mit Ausnahme der oberen Galerie sind die Säulen sämmtlich durch derartige trapezoïdische Kapitäle gekrönt, wie wir sie bereits bei anderen byzantinischen Bauten (Fig. 5; Taf. 34, Fig. 10) gefunden haben; dieselben ruhen hier gedoppelt, bisweilen in etwas abgerundeter Gestalt, übereinander, und sind mit fein gearbeiteten, theils figürlichen, theils vegetabilischen Ornamenten bekleidet; in letzteren tritt eine neue, dem Geist der Antike bereits völlig entfremdete Formenwelt auf, welche, hier freilich noch ohne lebendige Durchbildung, in der Folgezeit zu hoher künstlerischer Bedeutung gelangte. — v. Quast, Ravenna, Taf. VII, Grundriss; Gailhabaud, Denkm. d. Baukunst, Lief. VIII, Inneres und Details.

Tafel II. A. (35 A.)

BYZANTINISCHE UND RUSSISCHE ARCHITEKTUR.

FIG. 1. **Sophienkirche zu Constantinopel, Längendurchschnitt.** — Den auf Taf. 35 unter Fig. 1 und 2 gegebenen Abbildungen dieses Hauptwerkes der byzantinischen Baukunst sind wir durch die treffliche Arbeit Salzenberg's in den Stand gesetzt, einen Durchschnitt des ganzen Gebäudes in der Hauptaxe von Osten nach Westen hinzuzufügen. Man wird daran besser die höchst sinnreiche Composition des Ganzen, die Verbindung verschiedenartigst gestalteter Theile zu einer imposanten Gesammtheit erkennen. Die Ausschmückung des Innern ist bis an die Gurtgesimse der Hauptwölbungen durch eine Täfelung mit kostbaren vielfarbigen Marmorsorten bewirkt. Die Wölbungen sind mit Mosaikbildern auf Goldgrund bedeckt. — Altchristl. Baudenkmale von Constantinopel, von W. Salzenberg, Taf. IX.

FIG. 2. **Säulen-Kapitäl aus der Sophienkirche.** — Den auf Tafel 35 enthaltenen byzantinischen Kapitälformen aus Ravenna stellen wir hier ein Kapitäl der Sophienkirche gegenüber, welches in seiner pokalartig aus-

gebauchten Form eine Mittelstufe zwischen jener starren trapezoidischen Gestalt und dem romanischen Würfelkapitäl bildet. In den aufgemeiselten Verzierungen klingt die allerdings schematisch erstarrte Akanthusbewegung nach. — Salzenberg a. a. O., Taf. XX, Fig. 8.

FIG. 3 und 4. **Aufriss und Grundriss der Irenenkirche zu Constantinopel.** — Die an der Sophienkirche gewonnene Verschmelzung des Langhausbaues mit der centralisirenden Kuppelanlage wurde in Byzanz Vorbild für eine Reihe von Kirchenbauten, obschon im Einzelnen der Composition doch manche Verschiedenheiten Platz griffen. So bildet die dem 8. Jahrhundert angehörende Irenenkirche ihr Mittelschiff durch eine Kuppel, der sich ein elliptisches Kappengewölbe anschliesst. Abweichend ist ferner die nach aussen polygon gestaltete Hauptapsis, sowie als Merkmal der späteren byzantinischen Epoche die grössere Erhöhung der Kuppel mittelst eines Tambours, welcher dann auch den Fenstern grösseren Raum zur Entfaltung gewährt; abweichend ferner die Anordnung von Satteldächern, während die ältere byzantinische Kunst (man vgl. die Sophienkirche) auch auf den untergeordneten Theilen den Dächern die Kuppelform gab. Endlich ist zu erwähnen, dass das Mauerwerk aus abwechselnden Schichten von weisslichem Marmor und Ziegelsteinen besteht. Der Grundriss vergegenwärtigt in der einen Hälfte (links) die Pfeilerstellungen der Arcaden, in der andern das obere, für die Frauen dienende Geschoss (das Gymnaeceum). — Salzenberg a. a. O. Taf. XXXIII, Fig. 1 und 4.

FIG. 5. **Saalbau des Hebdomon zu Constantinopel.** – Um eine Anschauung von dem Palastbau der Byzantiner zu geben, theilen wir die südliche Ansicht eines alterthümlichen, in der Nordspitze Constantinopels, an die Stadtmauer sich lehnenden Gebäudes mit, in welchem Salzenberg den Saalbau des Hebdomon, eines vom Kaiser Theophilus in der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts aufgeführten Palastes, mit Wahrscheinlichkeit nachweist. Das untere Geschoss ist auf zwei Säulenreihen gewölbt, das mittlere ist ein Zwischengeschoss, das gegenwärtig von elenden Behausungen angefüllt wird, das obere scheint einen einzigen grossen Saal von 33½ Fuss Breite, 74 Fuss Länge und einigen zwanzig Fuss Höhe gebildet zu haben, von dessen Altanen man eine herrliche Aussicht über die Stadt und das goldene Horn geniesst. Der mittlere Altan mit den spitzbogigen Formen ist späterer Zusatz. Das Mauerwerk zeigt zierliche musivische Muster von hellem Marmor und Ziegeln. — Salzenberg a. a. O. Taf. XXXVII, Fig. 4.

FIG. 6 und 7. **Aufriss und Grundriss der Markuskirche zu Venedig.** – Unter den sporadischen Beispielen, welche der byzantinische Einfluss in der abendländischen Architektur aufweisen kann, steht San Marco zu Venedig an Grossartigkeit und Pracht obenan. Die Kirche wurde nach einem Brande vom Jahre 976 wieder erneuert, doch ist es fraglich, ob der gegenwärtige Bau noch Spuren aus jener Zeit enthält. Jedenfalls wurde aber im 11. Jahrhundert eifrig daran gebaut, denn 1043 begann man die Mauern aufzuführen und 1085 fand die Einweihung Statt. Die Grundform bildet ein griechisches Kreuz, auf dessen Hauptpunkten sich

fünf Kuppeln, erheben, deren Schutzgehäuse die überhöhte Form spätbyzantinischer Bauweise zeigt. Den vorderen, westlichen Kreuzarm schliesst eine ausgedehnte Vorhalle ein. Das ganze Gebäude ist auf's Reichste mit Marmor bekleidet. Im Inneren glänzen die Wände im Schmuck der verschiedenartigsten und kostbarsten Marmorarten des Orients, die Wölbungen in der altchristlichen Pracht der Mosaiken auf goldenem Grunde. In den charakteristischen architektonischen Details, besonders den Kapitälen der unzähligen Marmorsäulen, mit welchen das Innere, die Vorhalle und die Façade prunkvoll ausgestattet sind, kommen alle Schulen byzantinischer und frühromanischer Technik zum Vorschein. Die Façade zeigt noch die byzantinische Art, die Kuppelwölbungen in ihrer charakteristischen Form auch als Bedachung der untergeordneten Räume hervortreten zu lassen. Die Decoration der runden Giebel mit gothischen Blumen gehört sammt den Tabernakelfialen dem 14. Jahrhundert an, wie denn überhaupt die Venetianer alle Epochen ihres Glanzes hindurch an der immer prachtvolleren Ausschmückung dieses ihres Palladiums gearbeitet haben. So stellten sie auch über dem Hauptportale die vier antiken vergoldeten Bronzerosse auf, welche der Podesta Marino Zeno 1206 bei der Eroberung Constantinopels als Trophäen aus dem dortigen Hippodrom entführt hatte.

FIG. 8. **Swetoi Troitzki-Kirche zu Moskau.** — Mit der Religion empfingen die Russen auch ihre Bauformen von Byzanz. Wie dieselben jedoch im Laufe der Zeit dort bis in's Ungeheuerliche orientalischer Phantastik ausschweiften, zeigt unsere Abbildung der aus dem 17. Jahrhundert stammenden Swetoi Troitzki-Kirche bei Moskau. Vom Abendlande nahm die russische Kirchenarchitektur den Thurmbau auf, den sie jedoch mit orientalischen Kuppelformen verschiedenster Art, besonders von zwiebelförmiger Ausbauchung zu verbinden liebte. Das Aeussere dieser Kirchen strahlt und glitzert in den buntesten Farben; besonders sind die Kuppeln theils mit Goldblech gedeckt, theils gleich den übrigen metall-bedeckten Dächern hellgrün, blau mit goldenen Kreuzen, roth u. s. w. gemalt. Eigenthümlich ist, dass an jeder Kuppel sechs vergoldete Ketten befestigt sind, welche die auf der Spitze befindlichen Doppelkreuze halten. Das Innere ist gedrückt und düster, dabei vollständig bemalt, meistens in Oelfarben. — Nach einer Originalzeichnung des Herrn Architekten Hoffmann in Wiesbaden.

FIG. 9. **Russische Ikonostas.** — Zur Ausstattung des Inneren der russischen Kirchen gehört vorzüglich die Ikonostas, eine hohe, mit Bildwerken bedeckte Wand, welche den Altarraum von der übrigen Kirche sondert. Von der bunten Mischung der verschiedensten Formen, in welchen dieselbe gewöhnlich ausgeführt ist, giebt unsere Darstellung der Ikonostas aus einer Kapelle auf dem Kremlin zu Moskau genügende Anschauung. — Nach einer Zeichnung des Herrn Architekten Hoffmann in Wiesbaden.

Taf. III. (36.)

ALTCHRISTLICHE BILDNEREI.

FIG. 1. **Bronzestatue des h. Petrus.** — Unter den bildenden Künsten konnte die Sculptur in diesen Zeiten füglich nur die niedrigste Stelle einnehmen; denn die Handhabung ihres Darstellungsmittels, der schönen Körperlichkeit, lag sowohl dem Vermögen, als auch den Absichten der christlichen Bildner allzu fern. Diese fanden freilich eine Menge von Formen aus dem Alterthume fertig vor, mit denen eine jugendlich thatkräftige Kunst wohl mit Erfolg hätte schalten können; aber jene Formen waren bereits seelenlos geworden, und seelenlos, ja ohne den Versuch einer Wiederbelebung, blieb auch vorderhand die Nachahmung der Antike, in welcher die ersten christlichen Jahrhunderte befangen waren. Vor Allem gilt dies von der Plastik freier Rundwerke, deren bedeutendstes erhaltenes Denkmal uns in der Bronzestatue des h. Petrus vorliegt. Der Apostel, an dem Schlüssel in seiner Linken hinreichend kenntlich, sitzt, das mit dem Heiligenschein umgebene Haupt steif emporrichtend, auf einem Thronsessel; die Rechte ist zum Segnen erhoben; die Gewandung hüllt, vollkommen in der Art der häufigen spätrömischen Gewandfiguren angeordnet, den ganzen Körper ein. Die Statue, wahrscheinlich aus dem 5. Jahrhundert, befindet sich gegenwärtig in St. Peter zu Rom. — Agostino Valentini, la patriarcale basilica Vaticana, vol. I, tav. 105.

FIG. 2. **Sarkophagrelief.** — Zu einer ausgedehnteren Anwendung der plastischen Kunst gaben die Steinsarkophage Anlass, welche, wie bei den Römern des Heidenthums, so auch von den ersten Christen mit einer Fülle gedrängter Reliefgestalten geschmückt wurden. In der technischen Behandlung und in den Formen stehen diese Bildwerke den spätesten heidnischen vollkommen gleich; die Profilstellung herrscht hier so wenig wie bei den Römern; in der Anordnung befolgte man fast immer das Gesetz einer ziemlich strengen Symmetrie; die Gegenstände sind gemischt aus heiliger Geschichte und Symbolik. Der vorstehende, beim Ausgraben der Fundamente von St. Peter im Jahr 1592 gefundene Sarkophag enthält auf seiner Vorderseite fünf, in obiger Weise angeordnete, auf den Heiland bezügliche Vorgänge. In der Mitte steht Christus lehrend auf einem Berge, dem die vier Paradiesesflüsse (Andeutungen der Evangelisten) entströmen; an den Seiten des Berges stehen Petrus mit dem Kreuz und Paulus, eine Tafel haltend; von den vier andern Gruppen werden die zur Linken auf die Speisung und die Verläugnung Christi durch Petrus, die zur Rechten auf Christus und die Samariterin und Christus mit dem heidnischen Weibe (nach Evang. Marci VII, 25) gedeutet. — Bottari, Roma sotterranea, 1787, vol. I, tav. XXIII.

FIG. 3. **Sarkophagrelief.** — Von verwandter Art ist ein anderer Sarkophag, auf dem sich Gegenstände des neuen und des alten Testaments nebeneinander finden. In der Mitte der Darstellung steht Christus, einen weiten Mantel auseinander breitend, in lehrender Stellung; zur Rechten

er wiederum, in Begleitung der Jünger, die wunderbare Speisung der Viertausend vornehmend; zur Linken dagegen erblicken wir Moses, eine Rolle in der Linken und in der Rechten den Stab, mit welchem er eben den Quell hat aus dem Felsen hervorsprudeln lassen. Es ist nicht schwer, auch zwischen dem Inhalt dieser beiden entgegengesetzten Seitengruppen das Gesetz symmetrischer Anordnung zu erkennen. — Aringhi, Roma subterranea novissima, vol. I, ad pag. 323.

Fig. 4. **Fragment eines Bischofsstuhles.** — Von den sogenannten Kleinkünsten, der Arbeit in Elfenbein und edlen Metallen, hat die Elfenbeinschnitzerei in dieser Zeit eine grosse Verbreitung gefunden. Dass auch sie indessen sich nicht über den allgemeinen Standpunkt der damaligen Plastik erhob, zeigt das Elfenbeinrelief von der Lehne eines Bischofsstuhles im Dome zu Ravenna. Es stellt die Erschaffung des Weibes durch Gott Vater dar: Gott Vater legt seine Rechte, wie segnend, auf die vor ihm stehende, viel kleiner gebildete Eva, hinter welcher der ebenfalls kleine Adam am Boden liegt; der heilige Geist in Gestalt einer Taube lässt sich auf Eva nieder, während zwei geflügelte Engel Gewänder bereit zu halten scheinen, um damit die Nackte zu bekleiden. — Mit der flüchtig rohen Arbeit dieser Gestalten stehen die schöngeschwungenen und sorgfältiger ausgeführten Linien der das Bild einschliessenden Arabesken in einem höchst bemerkenswerthen Gegensatz. Ein an dem Throne befindliches Monogramm deutet auf den heil. Maximianus, welcher um die Mitte des sechsten Jahrhunderts lebte; indessen sind die übrigen Reliefs des Thrones, wie es scheint, nicht von derselben Hand, wie das mitgetheilte. — Du Sommerard, Album des arts du moyen âge, I. serie, chap. V et XII, pl. XI.

Fig. 5 und 6. **Christus als guter Hirt.** — Mit besonderer Vorliebe behandelten die ersten christlichen Künstler den Heiland unter der symbolischen Gestalt des guten Hirten. Die häufigste Darstellung dieses Motives ist diejenige, welche Fig. 5 veranschaulicht: Christus, jugendlich und in der gewöhnlichen Hirtenkleidung, trägt das wiedergefundene Lamm auf den Schultern; eine andere, minder häufige Darstellung findet sich auf Fig. 6; hier steht der ähnlich gebildete und bekleidete Hirt einfach unter der ihn umgebenden Heerde, mit dem knorrigen Hirtenstabe in der Hand. — Bottari, a. a. O., und Aringhi, a. a. O. Vol. I, ad pag. 303; Kugler, über die älteste symbolische Darstellung der Christen, Titelblatt.

Fig. 7. **Geburt Christi.** — Die vorstehende Elfenbeintafel vereinigt in der naiven Weise des Alterthums zwei Momente aus dem Vorgange der Geburt des Christkindes. Den Mittelpunkt bildet Maria, die als Kindbetterin auf der ebenen Erde gelagert ist; neben ihr liegt das Kind in der Krippe, zu der Ochs und Esel andächtig hereinschauen; den oberen Theil des Bildes nehmen die Hirten, die Engel und der Stern ein, dessen Strahl auf das Haupt des Kindes herabfällt. Im Vordergrunde sind zwei Frauen beschäftigt, den kleinen Jesus zu baden; daneben sitzt Joseph, von dem Heiligenscheine umgeben, abgewandt und in stark gebeugter Haltung. Das im christlichen Museum des Vatikan befindliche

Werkchen wird dem 9. Jahrhundert zugeschrieben. — Seroux d'Agincourt, histoire de l'art par les monumens. Sculpture pl. XII, Fig. 14.

Fig. 8. **Sarkophag des Junius Bassus.** — Unter den Sarkophagen nimmt der berühmte Steinsarg des Junius Bassus, eines vornehmen Römers, welcher der am oberen Rande befindlichen Inschrift zufolge unter dem Consulate des Eusebius und Hypatius „zu Gott ging", eine der ersten Stellen ein. Seine in unserer Abbildung mitgetheilte Vorderseite enthält in zwei, von je 6 Säulen eingetheilten Streifen 10 verschiedene Darstellungen, welche von oben links an gerechnet folgende Gegenstände enthalten: 1. Das Opfer Isaak's durch Abraham; eine aus dem Himmel herabreichende Hand hält das schon geschwungene Schwert des Vaters zurück; 2. Christus prophezeit dem Petrus seine Verläugnung; der sonst hiebei vorkommende Hahn (vgl. Fig. 2) fehlt auf dieser, überhaupt nicht mit voller Sicherheit erklärten Darstellung; 3. Christus, über dem allegorisch dargestellten Firmamente thronend, in lehrender Haltung zwischen zwei Aposteln (nach Andern im Tempel die Schriftgelehrten bekämpfend); 4. Christus, eine Rolle in der Hand, wird von zwei Kriegsknechten vor den Richter geführt; 5. Pilatus sitzt, nachdenklich über den zu fällenden Richterspruch, auf einem Sessel; vor ihm steht, mit Bezug auf den bekannten Ausspruch des Pilatus, ein Diener mit einer flachen Schale und einer Giesskanne in der Hand. In der unteren Reihe folgt von links an 6. die Trübsal des Hiob; einer der vor ihm stehenden Freunde hält sich die Nase vor dem Geruch der Schwären zu; 7. Adam und Eva nach dem Sündenfall; zwischen ihnen der Baum der Erkenntniss, um den sich die Schlange windet; 8. Christi Einzug in Jerusalem; ein Jüngling breitet ein Gewand vor ihm auf den Boden hin; ein Anderer schaut zwischen den Zweigen eines Baumes dem Vorgange zu; 9. Daniel in der Löwengrube; 10. Petrus wird von zwei Kriegsknechten in's Gefängniss geführt. Die Gesammtdarstellung ist streng nach dem angedeuteten Gesetz der Symmetrie angeordnet; die Formbildung zeigt sowohl im Nackten als in den bekleideten Theilen viel Tüchtiges, und der Ausdruck einzelner Gestalten hat namentlich da, wo ein Dulden oder stilles Sinnen dargestellt werden soll, eine wohlthuende Frische. — Bottari, Roma sotterranea, Vol. I, tav. XV.

Fig. 9. **Adam und Eva.** — Mit dieser Darstellung gehen wir von den bildnerischen Werken zu denen der Malerei über. Die ältesten christlichen Denkmäler dieser Kunst, die Decken- und Wandbilder der Catacomben, sind von den ebenbetrachteten Reliefs, trotzdem dass diese einen durchaus malerischen Charakter haben, sowohl in den Gegenständen als namentlich in der Art der Auffassung und Behandlung wesentlich verschieden. Die Catacomben, für Versammlungen bestimmt und zugleich als Grabstätten dienend, zerfallen in eine Menge kapellenartiger Räume, deren Wände durch die Aufstellung der Särge vollkommen in Anspruch genommen wurden; für die Malereien boten sich daher nur die kreisförmigen oder viereckigen Decken der Gemächer dar und aus diesem Verhältniss erklärt sich die in den meisten Fällen concentrische Composition dieser primitiven Frescobilder. Das vorstehende Beispiel, einem zwischen

der Via Appia und Ardeatina belegenen Grabe (Coemeterium des heil. Calixtus) angehörig, ist einem der halbkreisförmigen Schilder entnommen, welche gewöhnlich (vgl. Fig. 10) die mittleren Hauptfelder der Decken umgeben. In den beiden mittleren Figuren erkennt man leicht Adam und Eva nach dem Sündenfalle (vgl. Fig. 8); rechts davon befindet sich der geheilte Gichtbrüchige, und links eine betende Frau in einer Tunica mit weiten Aermeln, welche die Sitte für keuscher als enge erklärte; vielleicht ist es die Todte, welche in dem Grabe beigesetzt war. — Bottari, a. a. O. Vol. I, tav. LX.

Fig. 10. **Frescobild aus den Catacomben.** — Einen vollständigen Begriff von der Composition dieser Malereien gewinnen wir aus dem ebenfalls al Fresco ausgeführten Deckenbilde eines an der Via Labicana belegenen Grabes (Coemeterium des heil. Marcellinus). Die Darstellung ist in zahlreiche Felder getheilt, welche durch Bogenlinien eingefasst und unter einander verbunden sich um ein quadratisches Hauptbild gruppiren. Jedes Feld enthält, im Gegensatz zu der gedrängten Fülle jener Sarkophagreliefs, nur wenige Figuren. Das mittlere zeigt den guten Hirten unter Lämmern, das wiedergefundene Schaaf auf dem Rücken tragend, das linke Seitenfeld das Opfer Isaaks, das rechte Christus, den Gichtbrüchigen heilend; unten befindet sich Noah, in der Arche die Taube erwartend, und endlich oben Daniel in der Löwengrube. — Bottari a. a. O. vol. II, tav. CI.

Fig. 11. **Christus im Tempel.** — Auf einem entsprechenden Halbkreisfelde desselben Grabes, welches wir in Fig. 9 betrachtet haben, findet sich, wie sonst nicht oft, eine grössere Anzahl von Figuren beieinander. Man kann darin die Versammlung der 12 Apostel um den in der Mitte thronenden Heiland, oder, was bei der grossen Jugendlichkeit des Letzteren und dem im Vordergrunde befindlichen Korbe mit Schriftrollen mehr Wahrscheinlichkeit hat, den Streit Christi mit den Schriftgelehrten im Tempel erkennen. — Aringhi, Roma subterranea novissima, vol. I, pag. 529.

Fig. 12. **Frescogemälde aus den Catacomben.** — An diesem Deckengemälde, demselben Grabe wie Fig. 10 angehörig, tritt die Verwandtschaft dieser Malereien mit den Wandbildern der alten Römer, mit denen sie auch die flüchtig-dekorative Ausführung theilen, besonders deutlich hervor. Es sind wiederum eine grosse Anzahl von kleinen Feldern, welche durch geometrische Linien, Ornamente und Thiergestalten mit einander verbunden und um das fast ständige Mittelbild des guten Hirten geschaart sind. Die drei erhaltenen Figurenbilder der Seitenfelder enthalten: Moses mit den Gesetzestafeln; Moses, mit dem Stabe die Quelle hervorlockend, und wahrscheinlich Christus, zwischen den Brodkörben stehend, als Andeutung der wunderbaren Speisung; das vierte Feld ist, wie ein grosser Theil dieser leichtvergänglichen Kunstwerke, nicht mehr sichtbar. — Bottari a. a. O. vol. II, tav. CXIII.

Tafel IV. (37.)

ALTCHRISTLICHE MALEREI.

FIG. 1. **Mosaik am Triumphbogen von S. Paolo fuori le mura.** – Den höchsten und ausgedehntesten Zweig der damaligen bildenden Kunst machen die musivischen Malereien aus, welche das Innere der altchristlichen Kirchen zieren. An sich dauerbar und durch die Heiligkeit des Ortes geschützt, haben sie sich an einer langen, zusammenhängenden Reihe von Monumenten bis auf unsere Tage erhalten. Es sind figürliche Darstellungen religiös-historischen Inhalts, welche sich, wie die Mosaiken des heidnischen Alterthums (vgl. Taf. 23) aus kleinen farbigen, zum grössten Theile hellschimmernden Stückchen zusammengesetzt, von einem gleichmässigen, meist vergoldeten Hintergrunde abheben; ihr Charakter ist so würdevoll und gediegen prächtig, wie die Heiligthümer, zu deren Schmuck, im ernstesten Sinne des Wortes, sie bestimmt waren, und auch ihre Geschichte schliesst sich im Ganzen der Entwickelung jener Bauwerke an. Anfänglich von der römischen Tradition beherrscht, erhielten sie ihre charakteristische Gestalt durch byzantinische Künstler und erlitten endlich auch, wie die übrigen Kunstgattungen jener Zeiten seit dem 7. Jahrhundert, das Schicksal, in einem handwerksmässigen Schematismus den letzten künstlerischen Lebensodem auszuhauchen. Das vorstehende Mosaik, welches seit Leo dem Grossen, um die Mitte des 5. Jahrhunderts, den Triumphbogen von S. Paul bei Rom schmückte (vgl. Taf. 34, Fig. 1—4) und nach den von dem Brande verschonten Theilen und älteren Zeichnungen jetzt wiederhergestellt ist, bezeichnet einen der höchsten Gipfel dieser Kunstart. Den Mittelpunkt nimmt ein kolossales Brustbild Christi ein, jenes Ideal, welches die byzantinische Mosaikbildnerei selbstständig schuf und in grossartig-feierlicher Weise ausbildete; von einer Strahlenglorie umgeben, erhebt der Heiland segnend die Rechte, in der Linken das Scepter seiner Herrschaft haltend; über ihm sind die 4 symbolischen Thiere der Evangelisten und zu jeder Seite ein kleiner geflügelter Engel angebracht. Ferner finden sich hier, zum ersten Male unter den uns bekannten Denkmälern, die 24 Aeltesten der Apokalypse, Propheten und Apostel, dargestellt und unter diesen endlich, auf den schmalen Seitenwänden des Bogens die Apostel Petrus mit dem Schlüssel und Paulus mit dem Schwerte. — Gutensohn und Knapp, die christl. Basiliken Roms, Taf. XXXV.

FIG. 2. **Mosaik der Altarnische von S. Paolo fuori le mura.** – Der Zeit nach gehört dieses Mosaik aus der Altarnische derselben Basilika nicht an diesen Ort; denn es stammt erst aus dem 13. Jahrhundert. Da es jedoch aller Wahrscheinlichkeit nach in dieser Zeit nach dem bereits vorhandenen älteren angefertigt wurde und somit dazu dienen kann, die Anschauung von der musivischen Ausschmückung jenes heiligsten Raumes der prächtigen Kirche zu vervollständigen, ist es an dieser Stelle eingeschoben worden. Wie in der Regel auf diesen Bildern erscheint

hier als Mittelpunkt der auf einem kostbaren Throne sitzende, durch das griechische Monogramm seines Namens bezeichnete Christus; zu beiden Seiten stehen Paulus, Lukas, Petrus und Andreas, jeder mit seiner Namensinschrift versehen; sämmtliche Figuren tragen Schriftrollen in der Linken und erheben die Rechte; auf dem Boden, dem eine Fülle von Blumen und zwei Palmenbäume entspriessen, kniet vor dem Throne des Heilandes eine winzige Figur mit der päpstlichen Tiara. — Gutensohn und Knapp a. a. O. XXXVI; Nicolai, Basilica di S. Paolo, tav. VIII.

FIG. 3. **Mosaik im alten Lateran zu Rom.** – Eine mit Mosaiken gezierte halbrunde Nische, früher zu einem Triklinium des alten lateranensischen Palastes gehörig, und gegenwärtig in moderner architektonischer Einfassung vor dem jetzigen Lateran befindlich, zeigt den Heiland, nach der gebräuchlichen Auffassung, als Lehrer der Apostel auf einem Berge stehend, dem die vier Paradiesesströme entfliessen. Die Eilfzahl der Apostel erklärt sich wohl aus der Weglassung des Judas Ischarioth. — Gutensohn und Knapp a. a. O. Taf. XLII.

FIG. 4. **Mosaik aus der Apsis von S. Marco zu Rom.** – Ein dem vorigen verwandtes Bild bietet die musivische Darstellung der um das Jahr 800 ausgeschmückten Apsis von S. Marco zu Rom. Es ist wiederum der Heiland, welcher die Rechte segnend erhoben und in der Linken ein aufgeschlagenes Buch haltend zwischen mehreren Heiligen steht. Wir erkennen darin nach den Inschriften auf der Rechten die heil. Felicissimus, Markus den Evangelisten und Papst Gregor IV., auf der Linken die heil. Markus, Agapetus und die heil. Agnes. Die Figuren stehen gleich plastischen Bildern jede auf einem besonderen Piedestal, von denen das des Heilandes die symbolischen Buchstaben A und O (Anfang und Ende) trägt. — Ciampini, Vetera monumenta, in quibus praecipua opera musiva illustrantur, vol. II, tav. 37.

FIG. 5—6. **Mosaiken aus S. Maria Maggiore zu Rom.** – Die Basilika S. Maria Maggiore zu Rom, aus dem 5. Jahrhundert, trägt an den Oberwänden ihres Mittelschiffes und dem Triumphbogen eine Reihe von Mosaiken, welche besonders durch ihren Inhalt Interesse erwecken. Es sind Gegenstände aus dem alten Testamente, von denen wir zwei Tafeln ausgewählt haben. Fig. 5 stellt auf einem und demselben Bilde zwei Momente aus dem Besuch der drei Engel bei Abraham dar; oben begrüsst sie der Erzvater auf ihrem Wege, und unten sehen wir ihn bereits die himmlischen Gäste vor seinem Hause bewirthen. Fig. 6 zeigt uns unten den König Emor von Sichem, wie er mit seinem Sohne vor Jakob erscheint, um die Hand von dessen Tochter zu erbitten, die der Sohn geraubt hatte. Der Raub ist auf dem oberen Felde des Bildes dargestellt. — Valentini, la Patriarcale Basilica Liberiana, tav. LXII, 2, und LXIV, 3.

FIG 7. **Byzantinische Hofscene in der Hauptnische von S. Vitale zu Ravenna.** – Schon mit dem vorigen Bilde, dem frühesten dieser Art, nahm die musivische Malerei die Richtung auf historische Gegenstände. Auf dem vorstehenden, aus der Hauptapsis von S. Vitale stammenden, sehen wir einen durchaus geschichtlichen Vorgang abgebildet. Der Kaiser Justinianus, im reichen kaiserlichen Ornat, zieht umgeben von seinem

ganzen Hofstaat an uns vorüber. Mit einem Gegenstück zusammen, auf welchem die Kaiserin Theodora in entsprechender Umgebung erscheint, soll hier der Kirchgang dieses Herrscherpaares dargestellt sein. Im Uebrigen sind diese Darstellungen gewöhnliche byzantinische Arbeit. — Ciampini a. a. O., vol. II, tav. XXII.

FIG. 8 und 9. **Wandgemälde aus den Catacomben von Neapel.** — Die Wandgemälde der Catacomben von Neapel sind besser erhalten als die römischen, tragen aber durchaus nicht jenen frischen, an das Altrömische lebendig erinnernden Charakter, sondern stehen schon vorherrschend unter dem Einflusse der typisch-byzantinischen Kunst. Beispiele hievon sind die beiden vorstehenden Gemälde, das Eine (Fig. 8) ein Familienbild von trefflicher Arbeit etwa aus dem 6. Jahrhundert, an dem besonders der reiche Schmuck des zwischen den Eltern stehenden Kindes bemerkenswerth erscheint, das Andere (Fig. 9) ein Heiliger in rothem Gewande, mit beiden Händen ein Buch über der Brust haltend; letzteres Bild stammt aus der mit den Catacomben verbundenen Märtyrerkirche. — Bellermann, die altchristlichen Begräbnissstätten mit besonderer Beziehung auf die Catacomben von Neapel, Taf. VIII. und XI.

FIG. 10. **Christus, Wandgemälde in den Catacomben von Neapel.** — Den ächtbyzantinischen Typus trägt ein, freilich in späterer Zeit übermaltes, Christusbild, welches in derselben Märtyrerkirche zu Neapel sich befindet. Das getheilte Haupt- und Barthaar, die regelmässigen Züge des länglichen Gesichtes, die zum Segnen erhobene Rechte, das Buch in der Linken, gehören zu den immer wiederkehrenden Eigenschaften dieses Typus. — Bellermann a. a. O. Fig. XII.

FIG. 11. **Josua, Miniaturbild.** — Zur Ergänzung unserer Anschauungen von dem Zustande der altchristlichen Malerei können endlich die Miniaturen der Manuscripte herbeigezogen werden. Sie dienten schon in der römischen Kaiserzeit zur erläuternden Illustration der klassischen Schriftsteller und wurden in demselben Sinne von den christlichen Abschreibern bei profanen und heiligen Schriften angewandt. Das vorstehende Bild gehört zu einer 32 Fuss langen Darstellung der Geschichte Josua's, welche eine Pergamentrolle der vatikanischen Bibliothek schmückt. Es ist die mit besonderer Lebendigkeit dargestellte Scene, in welcher Josua der Sonne Stillstand gebietet; unter den mannigfachen Anklängen an die antike Kunst findet sich darauf die Stadt Gabaon nach hellenisch-römischer Weise als ein mit der Mauerkrone geschmücktes Weib dargestellt, welches mit dem Ausdrucke schmerzlicher Theilnahme dem Kampfe zuschaut. Die Schreibweise der darin befindlichen Inschriften deutet auf das 7. oder 8. Jahrhundert. — Seroux d'Agincourt, Histoire de l'art par les monumens. Peinture pl. XXX.

FIG. 12. **Concil von Nicaea, Miniaturbild.** — Auf einem griechischen Menologium des 9. oder 10. Jahrhunderts im Vatikan befindet sich eine Darstellung des nicaeischen Concils vom Jahr 787, welche von dem Zustande der Miniaturmalerei nach dem im 9. Jahrhunderte beendeten Bilderstreite ein nicht ungünstiges Zeugniss ablegt. Wir sehen hier den Kaiser Constantin, unter dem die Synode abgehalten wurde, neben einem

Altare thronen, umgeben von dem Patriarchen von Constantinopel, mehreren Bischöfen und einer Menge anderer Theilnehmer des Concils. Im Vordergrunde liegt eine Gestalt ausgestreckt am Boden, welche wahrscheinlich für eine symbolische Darstellung der auf diesem Concil mit dem Anathem belegten Bilderstürmerei zu nehmen ist. Als Maler des Bildes nennt sich ein Pantaleon. — D'Agincourt a. a. O. pl. XXXII, Fig. 1.

FIG. 13. **Adam und Eva, Miniaturbild.** — Das früheste Denkmal christlicher Miniaturmalerei besitzen wir in einem Manuscripte der Genesis auf der kaiserlichen Bibliothek zu Wien, welches dem 4. oder 5. Jahrhunderte angehört. Das mitgetheilte Bild stellt Vorgänge aus der Geschichte des Sündenfalles dar. Gott Vater ist durch die aus den Wolken herabreichende Hand angedeutet. — D'Agincourt a. a. O. XIX, 14.

FIG. 14. **Maria mit dem Kinde, Mosaik.** — Ungefähr aus derselben Zeit wie das oben erwähnte griechische Menologium (Fig. 12) stammt das Mosaikbild der Apsis von S. Maria in Domnica (della Navicella) zu Rom, welches wir als Beispiel der altchristlichen Madonnenbilder hier anfügen. Die Muttergottes, mit einem blauen, das Haupt schleierartig umgebenden Gewande angethan, sitzt auf einem reichverzierten Throne und hält das Christuskind, welches die Hände segnend erhebt, im Schooss. Papst Paschalis, der nach einer unter dem Bilde befindlichen Inschrift die Kirche neu aufbaute, kniet an dem Throne und hält den einen Fuss der Maria in der Hand; er sowohl als das Christuskind tragen ein goldstrahlendes Gewand; zahlreiche weissgekleidete Engelschaaren umgeben die Gruppe. — Ciampini a. a. O. Vol. II, tav. XLIV.

B. Kunst des Islam.

Tafel V. (38.)

SPANISCH-MAURISCHE ARCHITEKTUR.

Im 7. Jahrhundert, als eben die Kunst der europäischen Nationen von der Starrheit des Byzantinismus in dauernde Fesseln geschlagen wurde, brach aus dem Schoosse des Islam ein neues künstlerisches Element hervor und erfüllte in den wenigen Jahrhunderten, welche die Völker Muhameds zur Eroberung und Befestigung ihres grossen Reiches bedurften, die Länder vom Ganges bis zum Tajo mit seinen phantastischen Gebilden. Von Natur nicht mit bildnerischem Sinne begabt und überdiess durch ein strenges Gesetz des Propheten von jeder Nachahmung lebender Wesen in plastischen oder malerischen Werken abgehalten, konnten diese Völker das ihnen zugetheilte Maass künstlerischer Phantasie nur an den Bauwerken bewähren, welche der Dienst ihres Gottes und die Prachtliebe ihrer Herrscher verlangten. Und auch auf diesem beschränkten Gebiete war ihre Thätigkeit weder durchaus originell noch von anhaltendem, neu-

schöpferischem Einfluss. Wohin sie kamen, prägte sich der Geist des Ueberlieferten ihren Werken ein und sobald sie wieder abzogen, wich auch das Spiel phantastischer Umbildung, welches sie mit den angenommenen Formen getrieben hatten. Im Morgenlande freilich lebt dieses üppige Formenspiel, als ein Ausdruck des orientalischen Geistes, noch heute fort; aus dem Abendlande musste es fliehen, sobald die christliche Kunst aus dem Todesschlafe erwacht war und das Kreuz den Halbmond verdrängt hatte. Nur die Ornamentik der muhamedanischen Kunst, die nach dem begabtesten islamischen Volke benannten Arabesken, jene zauberhafte schon auf der äussersten Grenze bildender Kunst belegene, formlose Formenwelt, hat auch in der Kunstgeschichte des Abendlandes vielfache Anklänge und Nachbildungen gefunden.

Fig. 1. **Halle der Abencerragen in der Alhambra.** — Der arabische Profanbau erreichte seine höchste Blüthe in dem weltbekannten Schlosse der Alhambra. Als die Burg von Granada, der Hauptstadt jener schönsten und reichsten Provinz Spaniens, in welcher sich gegen das Ende der maurischen Herrschaft ein aus christlichen und arabischen Elementen gemischtes romantisches Leben entfaltete, umfasste sie in sich eine Fülle verschiedenartiger Bauanlagen von den glanzvollen Sälen der Fürsten und Ritter bis zu den einfacheren Wohnungen der Beamten und den Mauern der Befestigungswerke. Ein Theil dieser Anlagen datirt noch aus dem 13. Jahrhundert, die grössere Hälfte wurde im 14. und 15. Jahrhundert hinzugefügt; Kaiser Karl V. zerstörte dann den halben Palast wieder und ersetzte das Abgerissene durch einen Neubau, an dessen unvollendete Mauermassen sich noch heute die vielfach vom Untergange bedrohten Reste des maurischen Schlosses anlehnen. Unsere Abbildung giebt von demselben das Innere eines der prächtigsten Gemächer, der sogen. Halle der Abencerragen, des Schauplatzes der Ermordung dieses maurischen Rittergeschlechtes. Es ist ein quadratischer Raum, mit einem Bassin in der Mitte, welches mit dem Brunnen des Löwenhofes, eines anderen Hauptraumes der Alhambra, in Verbindung steht. Auf zwei Seiten sind niedrige Hallen mit dem Hauptraume durch Säulenstellungen verbunden, über denen, von einer doppelten Galerie kleinerer Säulen getragen, das kuppelförmige Gewölbe schwebt. Die Art dieses Aufbaues so wie der Wölbung ist besonders beachtenswerth. Die Säulchen der oberen Galerieen stützen eine Art zwickelförmiger Gewölbekappen, welche durch ihr wechselseitiges Vor- und Einspringen den Uebergang des quadratischen Raumes in das Sechzehneck vermitteln. Die Weise der Bedachung ist das Stalaktitengewölbe, so genannt, weil lauter kleine, bienenzellenartig aneinandergefügte Kuppelstückchen ihm den Anschein von Tropfsteinformationen geben. Bemerkenswerth ist auch, dass neben den von unverhältnissmässig dünnen Säulen getragenen, reichverzierten Rundbögen, hier die ersten spitzbögenartigen Bildungen uns entgegentreten. Die Wände sind mit goldenen und farbigen Stuckornamenten überzogen. — Murphy, the arabian antiquities of Spain, pl. XXXIX.

Fig. 2. **Portikus in der Alhambra.** — Um einen genaueren Anblick der Detailbildungen und der Anordnung des reichen Arabeskenschmuckes

der Alhambra zu gewähren, reiht sich hier ein Portikus an, dessen Bögen von zwei schlanken freistehenden, und zwei halben Wandsäulen gestützt werden. Die Säulen sind unkannelirt, Basen und Kapitäle von ziemlich einfacher, gefälliger Bildung; die Vermittelung mit den Bögen geschieht durch Hohlleisten und einen hohen, zweischichtigen Abakus; von den Bögen ist der mittlere etwas überhöht, die andern haben die gewöhnliche Halbkreisform. Ueber ihnen erhebt sich die teppichartig mit vielverschlungenen, zarten Mustern überzogene Wand, durch Streifen eingetheilt, welche sowie der unter der Decke hinlaufende Fries von arabischen Inschriften ausgefüllt sind. — Murphy a. a. O. pl. XXVIII.

Fig. 3. **Moschee von Cordova.** — Gehörte jenes Fürstenschloss der Alhambra in die letzten Zeiten der maurischen Herrschaft, so stammt dagegen die vorstehende Moschee von Cordova, welche wir als Muster der spanisch-maurischen Sacralarchitektur aufführen, noch aus der Zeit des grossen Abderrhaman I., des letzten Sprosses des von den Abassiden vernichteten Geschlechtes der Moaviah, welcher um die Hälfte des achten Jahrhunderts sich in Spanien das erste dauernde Reich gründete. Der von ihm im Jahre 786 begonnene und von seinem Sohne Hescham vollendete Bau erlitt im Laufe der Zeiten, namentlich nachdem die Moschee im Jahre 1236 in eine christliche Kirche verwandelt war, manche Veränderungen und Zusätze, von denen der aus dem 16. Jahrhundert stammende Chor der unglücklichste ist. Ursprünglich muss der Grundplan des Heiligthumes, wie überhaupt ein grosser Theil der maurischen Moscheen, mit der Anlage einer Basilika manche Aehnlichkeit gehabt haben. Von einem weiten, mit Arkaden umgebenen Hofe, welcher sich mit einer Seite dem Hauptgebäude vorlegt, gelangt man in eine von zehn Säulen reihen getragene eilfschiffige Halle; an diesen, von Abderrhaman herrührenden Hauptraum schliessen sich dann auf der östlichen Seite noch acht Schiffe an, welche ebenso wie die ursprünglichen auf 32 Säulen ruhen und somit 33 kürzere Querschiffe bilden. Sämmtliche Schiffe werden von einem gleichmässig hohen Dache bedeckt, welches, ursprünglich ebenfalls nach Art der Basiliken durch einen unverkleideten Dachstuhl getragen, erst im 18. Jahrhundert durch ein Tonnengewölbe ersetzt wurde. Die Construction der die Decke stützenden Säulenstellungen ist in den meisten Schiffen folgende: Auf die niedrigen zum grössten Theile aus römischen Bauten entlehnten Säulen sind über den Kapitälen viereckige Mauerpfeiler aufgesetzt, welche durch zwei in der Längenrichtung der Schiffe geschlagene freie Bögen mit einander verbunden werden; der obere Bogen hat die einfache Halbkreisrundung, der untere dagegen bildet die der maurischen Architektur eigene, gebrechlich phantastische Hufeisenform, welche man sich durch die Einwärtskrümmung der Schenkel des Rundbogens entstanden denken kann. Ueber den Pfeilern ruhten dann die Querbalken der Decke, welche aus kostbarem Holze gefertigt und mit Schnitzwerk und Farben reich verziert war. Von dieser einfacheren Anlage weicht jedoch das in unserer Abbildung vorgeführte Mittelschiff ab, an dessen Ende die Kiblah, welche dem Betenden die Lage von Mekka bezeichnet, sich befindet. In die untere, aus mehreren mit

den Spitzen zusammenstossenden Kreistheilen bestehende Bogenreihe, welche auf basenlosen mit korinthisirenden Kapitälen gekrönten Säulen ruht, ist eine zweite, ebenso kunstreich ausgezackte verschlungen, und darüber wölben sich dann erst die oberen, einfachen Hufeisenbögen. Auch in der Dekoration der aus abwechselnd weissen und rothen Steinen bestehenden Bögen und Flächen offenbart sich im Gegensatze zu der ernsten Pracht der Seitenräume hier bereits ein üppigerer Sinn, welcher zu den reizenden Formenspielen des Alhambrabaues auch zeitlich einen Uebergang bildet. — Gailhabaud, Denkm. d. Baukst. Lief. X.

FIG. 4. **Portal in Granada.** — Das mitgetheilte Portal aus der andalusischen Hauptstadt giebt neben dem Anblick der maurischen Constructionsweise und Ornamentik auch ein deutliches Bild von der sauberen und genauen Technik dieser Bauten. Es besteht aus zwei Stockwerken; das untere wird von einem zugespitzten Hufeisenbogen gebildet, welchen ein zweiter ausgezackter Bogen umschliesst; die Wandecken sind mit einem verschlungenen Ornament ausgefüllt und darüberhin läuft friesartig eine arabische Inschrift. Das obere Stockwerk ist von dem unteren durch einen breiten im Keilschnitt gemauerten Wandstreifen getrennt, über dem sich die von Rundbögen und kleinen Arcaden getheilten Mauerflächen erheben; auch sie sind mit zierlichen Arabeskenmustern ausgefüllt. Das Ganze wird durch ein flaches, nicht wenig ausladendes Ziegeldach abgeschlossen. — Murphy, a. a. O. pl. XCVI.

FIG. 5. **Bad zu Girona.** — Während wir bei der Moschee zu Cordova Anklänge an die Grundform der abendländischen Basilika hervorzuheben hatten, erinnert uns dagegen der vorstehende Bau eines maurischen Bades zu Girona an byzantinische Vorbilder, wie sie denn auch von den Arabern für Moscheen, namentlich in den östlichen Gegenden, vielfach ausgebeutet wurden. Wir erblicken hier einen achteckigen Centralbau, dessen erstes Geschoss von hohen Hufeisenarcaden getragen wird. Darauf lastet, in auffallendem Gegensatze zu der Schlankheit der Säulen und der Keckheit der Hufeisenformen, eine hohe Mauermasse, über welcher dann, auf niedrigeren Rundbögen ruhend, eine schöngeschwungene Kuppel sich erhebt. An diesen Mittelbau schliesst sich ein breiter, mit flachem, hufeisenförmigem Gewölbe überdeckter Umgang, dessen untere Säulenstellungen in einzelnen Trümmern erhalten sind. — de Laborde, voyage pittoresque d'Espagne, vol. I. part. 1e, pl. LXXXVII., Fig. A.

FIG. 6 und 7. **Kapitäle von dem Bade zu Girona.** — Die Kapitäle der unteren Säulenstellung in dem ebenerwähnten Bade zu Girona gehören den einfacheren Bildungen dieser Gattung an. Bei Fig. 6 besteht der Körper des Kapitäles aus einer mit kleinen Bögen verbundenen Säulenordnung, zwischen welcher Vögel hervorschauen; Fig. 7 dagegen zeigt deutlich antike und namentlich korinthisirende Motive. Beide Kapitäle bestehen aus weissem Marmor. — de Laborde, a. a. O.

FIG. 8 und 9. **Kapitäle aus der Alhambra.** — Noch einfacher als die vorigen sind diese beiden Kapitäle aus der sog. Halle der zwei Schwestern in der Alhambra. Ihre schöngeschwungenen Windungen sind abwechselnd blau, roth und weiss gefärbt; die Schäfte der Säulen und die

abakusartigen Aufsätze der Kapitäle sind vergoldet. — Goury and Jones, plans, elevations etc. of Alhambra, pl. XXXV., Fig. 3 und 4.

Fig. 10 und 11. **Kapitäle aus der Alhambra.** – Dagegen gehören diese beiden, aus dem sog. Hofe der Alberca entnommenen Kapitäle den reicheren Formen maurischer Detailbildung an. Das Eine, Fig. 10, baut sich aus mehreren, nach Art der Stalaktitenwölbungen angeordneten Schichten auf, deren kleine Flächen mit schwacherhabenen, zierlichen Reliefs bedeckt sind; das Andere, Fig. 11, ist aus einer Menge schneckenförmiger Windungen zusammengesetzt, welche aus einem dünneren, mit verschlungenen Bändern gesckmückten Halse aufsteigen. Beide, aus weissem Marmor gearbeitete und ungefärbte Kapitäle sind mit dem aufruhenden Bogen durch einen, über Wulst und Hohlkehle gelagerten Abakus vermittelt. — Goury and Jones, a. a. O. pl. XXXIV., Fig. 1 und 2.

Fig. 12. **Thor der Gerechtigkeit aus der Alhambra.** – Die Alhambra ist von aussen durch Mauermassen als eine feste Herrscherburg charakterisirt. Dieselben steigen, aus Quadern gefügt, imposant-einfach in die Höhe; nur an den vier Thoren zeigt sich, wie aus dem Innern hervorquellend, eine reichere Dekoration. So an dem sog. Thore der Gerechtigkeit, welches wir hier mittheilen; es ist aus Ziegeln hufeisenförmig gewölbt; über dem Eingang befindet sich eine arabische Inschrift und darüber in dem Bogenfelde ein einfaches Arabeskenmuster; auch die kleinen Oeffnungen neben der Eingangsbekrönung weisen die Hufeisenform auf. — Goury and Jones, a. a. O. vol. I, pl. II.

Fig. 13 und 14. **Arabesken aus der Alhambra.** – Die Arabesken, das Ursprünglichste und Einflussreichste, was die maurische Kunst hervorgebracht hat, sind, wie die mitgetheilten beiden Stückchen schon erweisen können, ein rechtes Abbild dieser aus verständiger Berechnung und phantastischer Ausgelassenheit gemischten Kunst- und Volksweise. Das eine Muster, Fig. 13, ist ausschliesslich durch geometrische Linien gebildet, welche in immer neuen Verschlingungen bald hiehin bald dorthin das rastlose Auge fortleiten; das andere, Fig. 14, verbindet mit diesem gradlinigen Formenspiele eine phantastische Pflanzenwelt, aus deren Schooss ein Heer neuer, in der Natur nirgends vorgebildeter Gestalten hervorquillt. Die Muster sind der Halle der beiden Schwestern und dem Hofe der Alberca entnommen, und werden durch goldene und weisse, auf rothem Grunde sich abhebende Streifen gebildet. — Goury and Jones, a. a. O. Vol. II, tav. XXXVII, Fig. 2 und 4.

Tafel VI. (39.)

ARABISCHE ARCHITEKTUR IN AEGYPTEN, SICILIEN UND DER TÜRKEI.

Fig. 1. **Moschee el Moyed zu Kairo.** – Die Grundform der meisten aegyptisch-arabischen Moscheen ist die eines von Arcaden umschlossenen

Hofes. Bei dem vorstehenden, nach seinem Erbauer, dem Sultan Melek el Moyed, benannten Heiligthume aus dem Anfange des 15. Jahrhunderts ist es ein 300 Fuss im Quadrat messender offener Raum, welchen von drei Seiten doppelte Arcaden umgeben; an der vierten, der Hauptseite, vermehren sich dieselben noch um eine Reihe und bilden so den dreischiffigen Hauptbau, in dessen Inneres unsere Abbildung blicken lässt. Die Bögen der drei Nebenarcaden sind zugespitzt hufeisenförmig und ruhen auf starken, viereckigen Pfeilern; die runden Hufeisenbögen des dreischiffigen Hauptraumes dagegen stützen sich auf Säulen meist korinthischer Ordnung, welche aus verschiedenen antiken Gebäuden entlehnt, eine Ausgleichung vermittelst untergeschobener Sockel nöthig machten. Die mit bunten Rosetten und Arabesken verzierte Holzdecke bildet in den Ecken stalaktitenförmige Zwickel. Auf der westlichen Seite des Hofes befinden sich die mit Kuppeln überwölbten Gräber der Familie des Erbauers. Neben der Moschee erheben sich aussen zwei 187 Fuss hohe Thürme (Minarets), von welchen dem Volke die Stunden des Gebetes verkündigt werden. — Gailhabaud, Dkm. d. Baukst., Lief. XXV.

Fig. 2 und 3. **Kapitäle von der Moschee Ebn Tulun bei Kairo.** — Die mitgetheilten aus der grossen Moschee zu Fostat bei Kairo stammenden Kapitäle, der Regierung Achmed Ben Tulun's im 9. Jahrhundert angehörig, haben mit allen ägyptisch-arabischen Bauten jene strenge Einfachheit gemein, welche wahrscheinlich der ernste Eindruck der altägyptischen Monumente in dem empfänglichen Sinne ihrer Schöpfer erzeugte. Sie befinden sich an den beiden einzigen Säulen, welche das von Pfeilerarcaden gebildete Heiligthum aufweist und tragen die Nische des Sanctuariums. In beiden finden sich Anklänge an alt-griechische Vorbilder. — Gailhabaud, a. a. O. Lief. XI.

Fig. 4. **Palast der Kuba bei Palermo.** — Die schöne Insel Sicilien wurde bereits im 9. Jahrhundert von den Mauren erobert und erreichte unter ihrer Herrschaft noch im Laufe des folgenden 10. Jahrhunderts eine ähnliche Blüthe, wie Andalusien unter der der Maurenfürsten von Granada. Von den zahlreichen Bauwerken, welche in dieser glücklichsten Epoche der sicilischen Geschichte entstanden, sind indess nur zwei, die Lustschlösser der Zisa und Kuba, den Händen der im 11. Jahrhundert zerstörend einbrechenden Normannen entgangen. Die Kuba, von welcher unsere Abbildung einen Aufriss darbietet, auf dem Wege von Palermo nach Monreale belegen und jetzt zu einer Kaserne und zu einem Spital benutzt, bildet ein längliches Viereck, dessen Mauermassen einen an die linke Seitenfaçade sich anlehnenden inneren Hof umschliessen. Letzterer scheint nach dem Namen Kuba und einigen Resten von Bogenansätzen zu urtheilen, ursprünglich kuppelartig überwölbt gewesen zu sein. Das Aeussere hat, wie die Längenfaçade zeigt, einen ernsten festungsmässigen Charakter. Von einem massiven Quaderunterbau erheben sich flache Mauerstreifen, dicht unter dem Dache spitzbogig zusammenschiessend, in denen sich, auf vier Stockwerke vertheilt, Reihen von grösseren oder kleineren Fenstern und Nischen befinden. In dem mittleren, um 5 Fuss vorspringenden Theile der Façade nimmt ein grosses

Fenster die Stelle der beiden oberen Stockwerke ein. Darunter befand sich die jetzt vermauerte Eingangsthüre. Der friesartig um das Dach herumlaufende Mauerstreif trägt eine arabische Inschrift. An den schmalen Seiten des Gebäudes befinden sich ähnliche Mauervorsprünge, wie an der Längenfaçade, mit je 2 Arcaden auf den Seiten. Neuerdings zweifelt man, der erwähnten Inschrift zufolge, an der arabischen Abstammung des Gebäudes. — Nach einer Zeichnung von E. Guhl, 1846; Hittorf et Zanth, Architecture moderne de la Sicile pl. 64, Fig. 7.

FIG. 5. **Bogenansatz aus der Kuba.** — Die Bogenansätze der Innenmauern, welche, wie erwähnt, wahrscheinlich die gewölbte Decke des jetzt offenen Hofes stützten, haben jene kunstreiche Construction aus vor- und rückspringenden Mauerzwickeln, vermittelst welcher die Araber den quadratischen Raum in einen polygonen überzuleiten pflegten. Unsere Abbildung giebt davon eine detaillirte Anschauung. — Nach einer Zeichnung von E. Guhl.

FIG. 6. **Mauerbrüstung von der Moschee el Azhar zu Kairo.** — Als ein Muster arabischer Aussendecoration wählen wir die Mauerbekrönung der Moschee el Azhar zu Kairo aus, welche vom Sultan El Moezz im 10ten Jahrhundert erbaut wurde. Aus aufrecht gestellten Steinplatten zusammengesetzt bildet sie eine Art Balustrade aus gradlinig verschlungenen Linien, von welcher treppenförmige Aufsätze mit phantastischem Blätterwerke emporsteigen. — Hessemer, arabische und alt-italienische Bauverzierungen, Berlin 1842, I, Taf. 23.

FIG. 7 und 8. **Moschee zu Tsche Kirgeh bei Brussa.** — Die Osmanen, die Gründer des jüngsten muhamedanischen Reiches, unterwarfen sich am Anfang des 14. Jahrhunderts die westasiatischen Küstenländer und erwählten Brussa zur Residenz ihrer Herrscher. Bei dieser Stadt, in dem Dorfe Tsche Kirgeh, ist die Moschee erhalten, welche hier als ein Muster der türkisch-arabischen Baukunst aufgeführt wird. Sie beurkundet schon im Grundriss (Fig. 8) die christlichen Vorbilder, welchen alle türkischen Moscheen mit wenig Selbstständigkeit nachahmen: es ist ein kreuzförmiger Hauptbau, über dessen Mittelpunkt sich eine flache Kuppel wölbt; an die Ecken des Kreuzes lehnen sich zunächst vier und an die Vorderseite dann noch zwei Gemächer, wahrscheinlich als Medresseh's, d. h. Schulräume verwendet; den Zutritt zum Ganzen endlich eröffnet eine von fünf kleinen Kuppeln bedeckte Vorhalle. Das Aeussere besteht in der Façade (Fig. 7) aus zwei Stockwerken zu je fünf Spitzbogenarcaden, von denen in der unteren Reihe vier durch Balustraden abgeschlossen sind, während die fünfte die Eingangspforte bildet; die oberen sind durch Einsetzung zweier auf einer Säule ruhenden Spitzbögen in kleinere Lichtöffnungen getheilt. Ein flach erhabener Rundbogenfries schliesst die Façade ab. Das Mauerwerk besteht in den Flächen und theilweise auch in den Bögen abwechselnd aus hellem Gestein und Ziegeln; die Säulen bieten in dem Blattwerke ihrer Kapitäle einige Analogieen mit korinthischen Formen dar. Diese, wie andere occidentalische Züge des Baues scheinen auf christliche Werkleute hinzudeuten; sicher ist, dass die Moschee vom Sultan Murad I. gegen Ende des 14. Jahrhunderts auf-

geführt wurde. — Texier, Description de l'Asie mineure I. part., Vol. I., pl. XIX und XX, Fig. 1.

Fig. 9 und 10. **Moschee des Sultans Hassan zu Kairo.** — Wir schliessen die Abbildungen dieser Tafel mit der ebenfalls dem Ende des 14ten Jahrhunderts entstammenden Moschee des Sultans Hassan, der grössten von Kairo, ja nach einigen arabischen Schriftstellern der bedeutendsten des ganzen Islam. Den Mittelpunkt bildet, wie in der Regel bei den ägyptischen Moscheen, ein grosser offener Hof (Fig. 9) mit einem, von einer phantastisch gewölbten kleinen Kuppel (Fig. 10) bedeckten Brunnen in der Mitte. An diesen Hof schliessen sich in Kreuzesform vier von je einem spitzbogigen Tonnengewölbe kühn überdachte Hallen, von denen die nach Mekka zu liegende grössere das Heiligthum umfasst. Hinter dem Letzteren befindet sich in einem besonderen, von einer mächtigen Kuppel überwölbten Raume das Grab des Erbauers. Die Räume zwischen den genannten Hauptbauten und den Aussenmauern werden zu Priesterwohnungen und andern Cultuszwecken verwendet; ihre unregelmässige Grundform scheint durch lokale Verhältnisse bedingt gewesen zu sein. Die Mauern des Hauptgebäudes sind durchweg von einer imposanten Einfachheit; im mittleren Hofe tragen sie eine kräftige Lilienbekrönung, im Innern der Hallen dagegen nur die grossen Koransprüche, welche in rother und grüner Farbe, Gold und Ultramarin prangen. In dem Grabkuppelbau finden sich als Uebergänge zu dem Kuppelgewölbe die zellenförmigen Zwickel wieder. Neben dem Gebäude steigt ein schlanker Thurm (Minaret) empor, welcher bei seiner bedeutenden Höhe von 80 Metern nicht vollständig auf unserer Abbildung dargestellt werden konnte. — Description de l'Egypte. État moderne; planches Vol. I, pl. XXXIII.

Tafel VII. (40.)

INDISCH- UND PERSISCH-ARABISCHE ARCHITEKTUR.

Fig. 1. **Jamna-Moschee zu Delhi.** — In Indien musste, ähnlich wie in Aegypten, der leicht erregbare Sinn der muhamedanischen Eroberer durch die riesigen Monumente der hindostanischen Vorzeit (vergl. Taf. 9) zu Unternehmungen gleicher massenhafter Pracht angeregt werden. Delhi war der Mittelpunkt für die kolossalen Bauwerke, welche die vom 12.—14. Jahrhundert in Hindostan herrschenden Machthaber in's Leben riefen. Mit seiner Zerstörung durch die hereinbrechenden Mongolen sind auch die meisten Monumente jener muhamedanischen Herrschaft zu Grunde gegangen. Doch die Schah's aus dem Stamme der Gross-Moguln waren nicht weniger auf die Entfaltung einer imposanten Bauthätigkeit bedacht, wie ihre Vorgänger. Unter Anderen zeichnete sich Schah Jehan durch die Gründung von Neu-Delhi aus und schmückte diese seine, in der Nähe des alten Delhi belegene Hauptstadt mit einer Reihe kostbarer Moscheen und Paläste: Die grösste und prächtigste der Moscheen von Neu-

Delhi ist die vorstehende Jamna- (oder Dschumna-) Moschee, an welcher tausend Arbeiter von 1631—1637 gebaut haben sollen. Das Heiligthum giebt sich uns als ein stattlicher Kuppelbau zu erkennen, welcher im Umfange von 450 Fuss einen offenen Hof einschliesst. Inmitten des Hofes befindet sich ein kleines Marmorbassin für die Waschungen der Gläubigen. Das Aeussere der Moschee ist zum Unterschiede von den betrachteten Bauten gleicher Gattung reich gegliedert. Der Mittelbau, durch die Hauptkuppel und zwei schlanke Minarets bezeichnet, öffnet sich gegen den Beschauer durch einen kolossalen geschweiften Spitzbogen (Kielbogen); zu beiden Seiten lehnen sich Spitzbogenarcaden an, welche durch zwei Minarets, von bedeutenderer Höhe als die mittleren, an den Ecken abgeschlossen werden; über den von einem blattförmig emporgerichteten Gesimse gekrönten Mauern dieser Seitenbauten erheben sich kleinere Kuppeln, welche gleich der grösseren die nach althindostanischen Mustern gebildete Zwiebelform haben. Das ganze Gebäude ist aus Marmor und Ziegeln, welche theils mosaikartig theils schichtweise abwechseln, aufgeführt; der 30 Fuss hohe Unterbau besteht aus rothem Sandstein; die Kuppeln sind weiss mit goldenen Spitzen. Im Inneren bestrahlen Tag und Nacht zahlreiche Lampen die von Mosaik und Gold glänzenden Wände. — L. v. Orlich, Reise in Ostindien, in Briefen an A. v. Humboldt und C. Ritter. Leipzig 1845, p. 160.

Fig. 2. **Kutab Minar bei Delhi.** — Von den Monumenten des indisch-muhammedanischen Reiches ist uns als eines der bedeutendsten das Siegesdenkmal erhalten, welches der Eroberer Hindostan's Kutbeddin Eibuk im Jahre 1193 zum Zeichen seiner Herrschaft errichtet haben soll. Es ist ein runder Thurm von 265 Fuss Höhe, welcher durch Galerien in sechs Stockwerke getheilt wird. Bei einem unteren Durchmesser von 62 Fuss erhebt er sich konisch zu einer bedeutenden Schlankheit. Die aus rothem Granit aufgeführten Mauern werden durch senkrecht laufende Stäbe belebt, auf denen arabische Inschriften ausgemeisselt sind. Die kuppelartige Spitze, zu welcher eine Wendeltreppe von 383 Stufen emporführt, wird von acht kantigen Säulen getragen. — L. v. Orlich, a. a. O. p. 173.

Fig. 3. **Saal des Palastes zu Madura.** — In die Schlussperiode der indisch-muhammedanischen Architektur gehört eine kolossale Palastanlage zu Madura im Süden des Dekan, welche einst als Sitz des Radschah Tremoula Hayaka einen Theil der festen Burg jener Hauptstadt ausmachte. Aus dem Labyrinth von Sälen, Galerien, Lusthainen und Teichen, welches im Ganzen wenigstens eine Meile Umfang haben soll, haben wir die innere Ansicht eines mehr als 100 Fuss langen Saales ausgewählt. Es ist ein dreischiffiger Raum, dessen Mittelbau von einem kielbogenförmigen Tonnengewölbe überdacht wird. Dasselbe ruht auf zwei Reihen von Spitzbogenarcaden, deren untere von unkannelirten Säulen gestützt wird; über dem schweren Gebälk erhebt sich das zweite, von starken Wandpfeilern getragene Stockwerk, in mannigfachen Verkröpfungen gegen das Innere vorspringend. Der ganze Bau ist aus einem leichten Stein

aufgeführt und mit Stuck bekleidet; die grossen Platten der Decke ruhen auf den kühngeschwungenen Quergurten, die von Pfeiler zu Pfeiler über das Mittelschiff geschlagen sind. Die abwechselnden Spitz- und Kielbögen sind auf der inneren Seite rundlich ausgezackt. — Langlès, Monumens anciens et modernes de l'Hindoustan, tom. II, pl. 4.

Fig. 4. **Moschee zu Tabriz.** — Mit diesem Baudenkmal, der im 15. Jahrhundert erbauten Moschee zu Tabriz (Tauris) bei Teheran, betreten wir den Boden des persischen Reiches, auf welchem während der genannten Zeit die turkomannischen Herrscher ihre Wohnsitze aufschlugen. Die Moschee hat, wie alle gleichartigen persischen Bauten dieser Epoche, in der Grundform die grösste Aehnlichkeit mit den betrachteten indisch-arabischen Heiligthümern. Es ist ein um einen Kuppelraum von 50 Fuss Durchmesser angeordneter, quadratischer Bau, an dessen gen Mekka gekehrte Seite sich ein ebenfalls gekuppelter Ausbau mit einer fünfseitigen Nische anlehnt. Die überwölbten Seitenhallen stehen mit den Kuppelräumen durch Pfeilerarcaden in Verbindung; die Kuppeln, innen halbkugelförmig, haben nach aussen die hochgeschweifte, zwiebelförmige Gestalt. Die Façade, welche sich auf unserem Längendurchschnitt links befindet, besteht ähnlich wie bei der betrachteten Jamna-Moschee zu Delhi (Fig. 1), aus einem mächtigen Portalbau, an den sich beiderseits eine von schlanken, mit Galerien bekrönten Minarets abgeschlossene Halle anlegt. Durch das Portal hindurchgeschritten gelangt man in einen mit der Façade parallel laufenden Gang, dessen mittlerer hinter dem Portal belegener Raum von einer flachen Kuppel überdeckt ist, und von da in den quadratischen Hauptraum, dessen Wände durch zwei Reihen Nischen gegliedert sind. Die Bögen haben sämmtlich die breite Kielform. Alle Innenwände, Bögen, Vorsprünge, und vom Aeusseren besonders die Flächen des Portalbaues sind mit Arabesken in farbiger, mit bewundernswerther Technik gearbeiteter, Fayence bekleidet. — Texier, Description de l'Arménie, la Perse et la Mesopotamie, I. part., pl. 44, 45.

Fig. 5. **Grabmal Abbas II. zu Ispahan.** — Im 16. Jahrhundert eroberte die Dynastie der Sofiden sich das persische Land und erwählte die Stadt Ispahan zu ihrem Herrschersitze. Von den Bauwerken, mit denen derselbe ausgeschmückt wurde, wählen wir das Grabmal Abbas II. aus, ein Muster dieser besonders auf prächtige Ausstattung gerichteten Bauweise. Es ist ein zwölfeckiger Raum, von nicht ganz regelmässiger Gestalt, dessen durch Arcaden gegliederte Wände eine kunstvoll gewölbte Decke tragen. Diese in zwei Reihen getheilten Arcaden vertiefen sich unten zu halbkreisförmig überwölbten Wandnischen, während die oberen spitzbogig umschlossene Fenster bilden. Die unteren Wände sind mit grossen Porphyrplatten, ein anderer Theil mit Azur und Gold verschwenderisch ausgelegt. Gleiche Verzierungen tragen die mit Krystallplatten verschlossenen und in Silber eingerahmten Fenster. In der Mitte steht der Sarkophag des Erbauers, welcher 8 Fuss in der Länge und je 4 Fuss in der Breite und Höhe misst; er besteht aus glasirten Ziegeln und ist mit einem kostbaren Teppich zugedeckt. — Chardin, voyage de Paris à Ispahan, ed. Paris 1811, Atlas pl. XV; tom. II, pag. 435.

Tafel VII. A. (40. A.)

ARABISCHE POLYCHROMIE.

Fig. 1. **Wanddekoration aus der Alhambra.** — Die maurisch-arabische Architektur, die weniger nach einer Ausbildung des constructiven Elementes, als nach möglichst reicher Entfaltung prunkvoller Ornamentation strebt, ist in ihrer vollen Wirkung nicht zu verstehen ohne die farbige Ausschmückung, welche alle inneren Theile, die Wandflächen sowohl, als die vielfach gebrochenen Deckengewölbe, überkleidet. In der phantastischen Ausbildung des Ornamentes, in dem üppigen Spiel der Arabesken, die ihr Leben nicht sowohl in der plastischen Rundung und Fülle, als im zauberhaften Schimmer bunter Farbenverbindungen aussprechen, ist in den besten Denkmälern oft eine unvergleichliche, durchaus eigenthümliche Schönheit erreicht worden. Wir geben ein Beispiel solcher Arabeskendekoration aus der Halle der Gesandten in der Alhambra, als Ergänzung der auf Tafel 38 unter Fig. 1. 2. 8—14 enthaltenen Zeichnungen von Details jenes Prachtschlosses und Juwels maurischer Kunst. — Owen Jones, Alhambra Taf. XVI.

Fig. 2. **Wanddekoration aus der Moschee zu Tabriz.** — In ähnlichem Reichthum, aber doch in wesentlich veränderter Formen- und Farbenbehandlung bieten auch die Prachtbauten Persiens Beispiele polychromer Ausschmückung dar. Auf den ersten Blick ist, der strengeren Stylistik des spanisch-maurischen Styles gegenüber, hier ein mehr naturalistisches Element und ein weniger ritterlich-feuriger als milder und heiterer Charakter der Dekoration nicht zu verkennen. Während die gediegenste Durchbildung der muhamedanischen Architektur in Spanien dem 14. Jahrhundert angehört, fällt sie für Persien in das 15. Jahrhundert, in die Blüthenepoche turkomannischer Herrschaft. Die um diese Zeit von Dschihan-Schah erbaute Moschee zu Tabriz (Tauris), (vgl. Taf. 39, Fig. 4), der das vorliegende Ornament entnommen ist, besteht aus einem mit mächtiger Kuppel überwölbten quadratischen Mittelraum, an dessen Rückseite ein kleinerer Kuppelbau mit der Nische für das Allerheiligste (Kiblah) sich anlehnt, während die übrigen Seiten des Hauptraumes von gewölbten Hallen umgeben werden. — Texier, Descript. de l'Arménie, pl. 47.

C. Romanischer Styl.

Mit dem zweiten Jahrtausend n. Chr. beginnen wir die Kunstgeschichte des eigentlichen Mittelalters, deren erster Abschnitt, die Kunst des romanischen Styles, das 11. und 12. Jahrhundert umfasst. Wie in den Sprachen um diese Zeit aus einer Verschmelzung antiker mit germanischen Elementen die romanischen Idiome sich bildeten, so vollzog sich jetzt auch in den Künsten, deren analoge Neugestaltung man desshalb mit demselben Namen bezeichnet hat, eine Durchdringung der antik-

römischen Formen mit germanischem Geiste. Und zwar steht hierin die Architektur sowohl der Zeit als der Bedeutung ihrer Leistungen nach entschieden voran; sie begann ihre Schritte im 11. und 12. Jahrhundert. Sculptur und Malerei folgten um je ein Jahrhundert hinterdrein, und erreichten die Blüthe des romanischen Styles erst an den äussersten Grenzen der bezeichneten Periode, um dann sofort von dem Geist des inzwischen in der Baukunst entwickelten germanischen Styles erfasst und von neuem umgestaltet zu werden.

Tafel VIII. (41.)

ITALIENISCHE ARCHITEKTUR.

Fig. 1—3. **Kirche S. Micchele zu Pavia.** — Die Monumente der romanischen Architektur in Italien stehen unter einander nicht in dem Zusammenhange einer stetigen, geschichtlichen Entwickelung; es mag daher gestattet sein, ihre Darstellungen hier mit einem Bauwerke zu beginnen, welches nicht, wie man früher allerdings glaubte, an den Anfang des Styles, sondern in die erste Hälfte des 12. Jahrhunderts zu setzen ist, der Kirche S. Micchele zu Pavia. Obgleich ihr Grundriss (Fig. 3) von den Fundamenten eines alten longobardischen Baues, auf denen die neue Kirche errichtet ward, eine unregelmässige Gestalt erhalten hat, so ist doch schon in ihm der enge Zusammenhang deutlich zu erkennen, welcher zwischen den Kirchenbauten des Mittelalters, besonders der romanischen Periode und der altchristlichen Basilika obwaltet. Mit dieser hat S. Micchele das dreischiffige Langhaus, das Querschiff und die Apsis gemein, vor welche sich hier jedoch ein verlängerter Chorbau legt. Als eine bedeutsame Neuerung tritt dagegen die durchgehende Ueberwölbung auf. In dem Langhause wird dieselbe durch vier gewaltige, durch Halbsäulen gegliederte Pfeilerpaare hergestellt, welche über einer von Rundbogenöffnungen durchbrochenen Wandung eine gleiche Zahl von rundbogigen Kreuzgewölben tragen. Ueber der Kreuzung des Haupt- und Querschiffes erhebt sich eine Kuppel; die halbkreisförmige Apsis ist von einer Halbkuppel überdeckt, und an den unteren Innenwänden durch Pilaster und flache Blendbögen gegliedert. Die Kapitäle der Hauptpfeiler sind aus phantastischen Figuren zusammengesetzt (Fig. 2). Im Aeussern (Fig. 1) weicht S. Micchele von der altchristlichen Basilika sammt allen romanischen Kirchen darin ab, dass an die Stelle des Vorhofes und der bedeckten Eingangshalle hier der einfache Façadenbau getreten ist. Derselbe bildet in unserem Falle einen einzigen Giebel, auf dessen Wandfläche sich die Abtheilungen der drei Innenschiffe nur durch strickartig ornamentirte, auf Lisenen gesetzte Halbsäulen markiren. Unter dem Giebelgesims läuft eine Stufentreppe mit offenen Arcaden hin. Drei tief eingebaute, reich ornamentirte Rundbogenportale bilden die Zugänge, über denen sich in beträchtlicher Höhe eine

Reihe getheilter Rundbogenfenster und endlich unter der Giebelspitze eine grosse runde Oeffnung befindet. — Hope, an historical Essay on architecture, London 1835, pl. 32, Aufriss; Gally Knight, Ecclesiastical architecture of Italy, vol. I, pl. 13, Inneres; d'Agincourt, a. a. O., Arch. pl. 24, Fig. 9, Grundriss.

Fig. 4. **Portal von S. Giacomo zu Bologna.** — Eine bedeutsame That dieser früh-romanischen Epoche ist die künstlerische Durchbildung des Portalbaues, wovon das aus S. Giacomo zu Bologna entnommene Beispiel eine specielle Anschauung geben soll. Charakteristisch dabei ist, dass dasselbe sich vermittelst einer Anzahl an einander gerückter Halbsäulen, welche durch Rundbögen verbunden sind, nach Aussen zu erweitert. Der auf diese Weise entstandene Vorbau wird hier von einem spitzen Giebel abgeschlossen, dessen Seiten auf zwei von Löwen getragenen, freistehenden Säulen ruhen. Die Thüröffnung selbst wird durch einen Querbalken geradlinig überdeckt. — Wills, Remarks on the architecture of the middle ages especially of Italy, pl. XV, Fig. 8.

Fig. 5. **S. Zeno zu Verona.** — Zu der schönsten Wirkung unter allen italienischen Kirchen dieser Zeit entwickelte sich der Façaden- und Portalbau an S. Zeno zu Verona, deren mitgetheilte Vorderseite aus der Mitte des 12. Jahrhunderts stammt. Die Gesammtfläche, in der Mitte dem Innern entsprechend überhöht, wird durch schlanke Halbsäulen, welche in dem mittleren Theile sich in vier Absätzen, auf den Seiten aber ununterbrochen erheben, in schmale verticale Streifen gegliedert, als deren Abschlüsse an den Gesimsen der Dächer und der Absätze zierliche Rundbogenfriese angebracht sind. In horizontaler Richtung bilden kleine Rundbogenarcaden, welche in mässiger Höhe die Façade durchschneiden, einen Absatz, ohne dass dadurch jedoch dem aufstrebenden Charakter des Ganzen Abbruch gethan würde. Besonders hervorgehoben ist der elegante Portalbau. In einer Reihe aneinandergelehnter Halbsäulen vorspringend, umgiebt ein von phantastischen Figuren und Säulchen getragener Vorbau tabernakelartig die eigentliche Thüröffnung, über welcher sich zunächst ein Rundbogen wölbt. Das Feld zwischen dem Querbalken der Thür und jenem Rundbogen, sowie die Wandflächen neben der Thür sind mit bildnerischem Schmucke angefüllt. Ueber dem Portalbau endlich befindet sich eine grosse runde Fensteröffnung, die sog. Rose, welche durch strahlenförmig angeordnete Rundbogenarcaden gegliedert ist. — Hope, a. a. O. pl. 6.

Fig. 6. **Apsis von S. Fedele zu Como.** — Eine ähnliche künstlerische Durchbildung, wie wir sie eben an dem romanischen Portalbau betrachtet haben, erfuhr jetzt auch das Aeussere der Apsis oder Chornische. Wir geben als Beispiel hievon eine Ansicht von S. Fedele zu Como, der noch aus longobardischer Zeit herstammenden alten Kathedrale dieser Stadt, deren vorgeführter Neubau jedoch durchaus der romanischen Epoche angehört. Der Bau zerfällt in mehrere Stockwerke, deren unteres und mittleres, der Krypta und dem unteren Chorraume im Inneren entsprechend, im Ganzen einfach gehalten und nur oben von einem Rundbogenfries gekrönt sind; reicher belebt sind die oberen Theile: über den grossen Halb-

säulen mit abgerundeten Würfelkapitälen, welche, von unten emporsteigend, die beiden Untergeschosse in verticaler Richtung gliedern, läuft eine Galerie hin, deren kräftig vorladende Bögen auf kleinen, freistehenden Säulen ruhen. Unter dem Dache setzt sich die schwingende Bewegung dieser Bögen dann noch in einem Rundbogenfriese fort, über welchem das in geschweifter Profillinie vorspringende Dachgesims ausladet. Das untere Geschoss hat runde Oeffnungen, das mittlere ein grosses Rundbogenfenster. — Hope, a. a. O. pl. 15.

FIG. 7. **Portal der Kirche S. Maria Maggiore zu Toscanella.** — Eines der edelsten Muster des romanischen Portalbaues bietet uns die Kirche S. Maria Maggiore zu Toscanella im Kirchenstaate, deren Erbauung in den Beginn des 13. Jahrhunderts fällt. Das Portal bildet sich durch die perspectivische Vertiefung der Mauer, deren Vorsprünge mit Halbsäulen korinthischer Ordnung und dazwischen laufende Ornamentstreifen geziert sind. Zwei freistehende, gereifelte Säulen, die auf Löwen ruhen und über ihren Kapitälen Thierfiguren tragen, begrenzen das Portal zu beiden Seiten. Breite, mit sculptorischem Schmucke reich ausgestattete Pilaster bilden die Pfosten des Eingangs, über dessen Oberschwelle sich innerhalb des Rundbogens Basreliefs religiös-symbolischen Inhalts befinden. — Gailhabaud, Denkm. d. Baukunst, Lief. 26.

FIG. 8. **Arcaden des Kreuzganges von S. Paolo fuori le mura.** — Mit dem Hauptkörper der altchristlichen Kirchen pflegten in der Regel an der südlichen oder nördlichen Seite offene Plätze, theils zu Gärten theils zu Begräbnissorten bestimmt, verbunden zu sein, deren Abschluss nach Aussen durch Umgänge oder Kreuzgänge bewerkstelligt wurde. Ein solcher Kreuzgang, zu den seltenen Beispielen romanischen Styles in Rom gehörig, ist der mitgetheilte von S. Paolo fuori le mura (vgl. Taf. 34, Fig. 1—4). Es ist ein bedeckter Gang, dessen Rundbogenarcaden auf einer fortlaufenden, nur zur Anbringung von Zugängen hin und wieder unterbrochenen, Brustwehr ruhen. Die Säulen sind zum Theil glatt, zum Theil gewunden und gereifelt, zum Theil endlich mit Mosaik in verschiedenen Mustern ausgelegt. Das ebenfalls mit musivischen Ornamenten verzierte Gebälk schliesst sich eng und mit vielem Geschmack an die antiken Vorbilder an. Die Felder zwischen dem Gebälk und den Bögen sind mit Reliefsculpturen ausgefüllt. — D'Agincourt, a. a. O., Arch. pl. XXXII, Fig. 2.

FIG. 9. **Kirche Sta. Giulia bei Bergamo.** — Bei den mannigfachen Umbildungen, welche dem christlichen Kirchenbau in dieser Zeit zu Theil wurden, hing man in Italien, wie die vorstehende Kirche Sta. Giulia bei Bergamo besonders deutlich zeigt, im Grundriss mit Zähigkeit an der Tradition fest. Die genannte Kirche, mit Sicherheit der romanischen Periode angehörig, hat noch die einfache Grundform der dreischiffigen Basilika. Das Querschiff tritt nicht über den Langbau hervor; neben der Hauptapsis befinden sich an den Enden der Nebenschiffe zwei kleinere Nischen, eine übrigens bereits bei den älteren Basiliken, zuerst in Ravenna, vorkommende Abweichung; die Arcadenträger sind aus Pilastern

und Halbsäulen zusammengesetzt. — D'Agincourt, a. a. O. pl. XXIV, Fig. 5.

Fig. 10. **Kirche S. Ambrogio zu Mailand.** — Unter den romanischen Kirchen der Lombardei hat S. Ambrogio zu Mailand sich einer besonderen Berühmtheit zu erfreuen. Sie stammt in ihrer jetzigen Verfassung wesentlich aus dem 12. Jahrhundert und schliesst sich in der Anlage der alten Basilikenform an. Das Innere dagegen hat, wie die Abbildung zeigt, durchaus den spätromanischen Charakter. Uebermässig starke Pfeiler mit Halbsäulen und Pilastern tragen die spitzbogigen Quermauern, zwischen denen die, übrigens ungleich abstehenden, Kreuzgewölbe geschlagen sind. Rundbogenarcaden, in der oberen Reihe auf ganz kurzen Pfeilern ruhend, theilen die Seitenschiffe in zwei Geschosse. Der quadratische Raum vor der Apsis ist mit einer Kuppel überwölbt, zu deren achteckigem Tambour Gewölbkappen den Uebergang bilden; in der Halbrundnische befindet sich ein Mosaikbild, welches noch dem 11. Jahrhundert angehört. — Gally Knight, Eccles. Arch. of Italy, I, pl. 24.

Tafel IX. (42.)

ITALIENISCHE UND SPANISCHE ARCHITEKTUR.

Fig. 1 — 3. **Kathedrale, Baptisterium und Campanile zu Pisa.** — Der Ruhm, die im Vorigen betrachteten Keime einer Umgestaltung des christlichen Kirchenbaues zur vollen Entfaltung gebracht, den entwickelten Basiliken-Innenbau mit einem würdigen, künstlerisch durchgebildeten und schönen Aeusseren verschmolzen zu haben, gebührt unter den italienischen Ländern Toskana, und vor Allem den prachtliebenden Bürgern der damals in üppigster Blüthe befindlichen Handelsstadt Pisa. Den Höhenpunkt ihrer Schöpfungen bildet der Baucomplex der drei auf Fig. 1 in perspektivischer Ansicht vorgeführten Werke, der Kathedrale, des Baptisteriums und des Campanile, von denen wir zunächst der Kathedrale unsere Blicke zuwenden wollen. Im Jahre 1063 unmittelbar nach einem Siege Pisa's über die Sicilianer gegründet und vom Baumeister Rainaldus entworfen, präsentirt sie sich uns als ein stattlicher Langbau, von einem bedeutend vorspringenden Querhause durchkreuzt, dessen beide Arme in kleine Halbrundnischen auslaufen; das Langhaus setzt sich auch über das Querschiff hinaus in gleicher Breite fort und wird am Ende von einer das Mittelschiff umfassenden Apsis abgeschlossen. Ueber der Kreuzung steigt eine Kuppel zu ansehnlicher Höhe empor, welche in Folge der ungleichen Breite des Lang- und Querhauses die auffallende Grundform eines Ovals erhalten hat. Von besonderer Wichtigkeit ist die künstlerische Behandlung der äusseren Wandflächen. Dieselben sind, wie alle pisanischen Prachtbauten jener Zeit, mit carrarischem Marmor bekleidet und durch Halbsäulenarcaden, Pilaster und Gesimse in mehrere Geschosse eingetheilt, aus deren wohlgefügter Abstufung sich besonders eine impo-

sante und mit Ornamenten in abwechselnd weissem und dunkelem Marmor reich belebte Façade gestaltet. Das Innere, im Grundriss (Fig. 3) ein fünfschiffiger, von dem dreischiffigen Querhause durchschnittener Raum, erhebt sich in seinem Hauptschiffe (Fig. 2) zu einer bedeutenden Höhe, und wird in demselben von einem offenen Dachstuhl, in den Seitenräumen von Kreuzgewölben überdeckt. Ueber den hohen Säulenarcaden des Mittelschiffes laufen Galerien bis zu der Altarnische hin, und öffnen sich gegen den Hauptraum durch abwechselnde Pfeiler- und Säulenstellungen. Die oberen Wände nächst dem Dache haben kleine Lichtöffnungen. Das Ganze gewährt einen hoch emporstrebenden luftigen Anblick und durch die offenen Galerien uud Querschiffe die mannigfachsten Durchsichten. — Das im Jahr 1153 von Diotisalvi gegründete Baptisterium (Fig. 1 im Vordergrunde) zeigt die Formenbildung der Kathedrale noch auf eine höhere Stufe gehoben. Es ist ein kreisrunder Bau, aus demselben Material und von ähnlicher Gliederung der Wände, wie wir sie bei der Kathedrale gesehen haben. Die Giebel und Spitzthürmchen sind gothische Zusätze aus dem 14. Jahrhundert. Im Innern ist der Raum von zwei Galerien umgeben, an denen Pfeiler mit Säulen abwechseln; darüber steigt die hohe, nach Innen konische Kuppel empor. Hinsichtlich der mit grosser Eleganz behandelten Details ist hervorzuheben, dass sich hier, aussen und innen, vorherrschend das romanische Würfelkapitäl findet; die unteren Bogenarcaden der Aussenseite machen davon jedoch durchgehends eine Ausnahme. — Auch das dritte Bauwerk, der berühmte schiefe Thurm oder das Campanile (Glockenthurm) folgt in der Composition den eben beschriebenen Principien. Sein etwa 142 Fuss hoher, runder Körper zerfällt äusserlich in ursprünglich 7, mit dem später hinzugesetzten dünneren Aufsatz in 8 Geschosse, von denen das untere aus Blendbögen und Halbsäulen, die oberen dagegen aus freistehenden Rundbogenarcaden bestehen. Die romanischen Details sind von der edelsten Einfachheit. Die etwa 12 Fuss betragende Abweichung des Thurms von der Verticallinie ist wohl ursprünglich durch die ungenügende Fundamentirung des Bodens veranlasst, dann aber aus Lust an dieser seltsamen Kühnheit festgehalten worden. Das Bauwerk wurde im Jahr 1174 von den Meistern Bonannus und Wilhelm von Innspruck ausgeführt. — Gally Knight, a. a. O. Vol. I, pl. 37 und 38, perspectivische Ansicht des Aeusseren und Grundriss; D'Agincourt, a. a. O. Arch. pl. LXXIII, Fig. 38, und Canina, Ricerche sull' architettura piu propria dei tempj cristiani, Roma 1846, tav. CXXIII, Inneres.

Fig. 4. **Kirche S. Miniato bei Florenz.** — Die Kirche S. Miniato bei Florenz wird mit Recht als der Schlusspunkt dieser italienisch-romanischen Kunstblüthe bezeichnet. Sie verbindet jenen klar und lebendig gegliederten Aussenbau mit dem einfachsten, aber dabei von einem feinen Formgefühle durchgebildeten Inneren. Unsere Abbildung im Längendurchschnitt führt uns eine dreischiffige Basilika vor, mit bedeutend erhöhtem Chor, einer von Kreuzgewölben überdeckten Unterkirche, sowie mit einer einfachen Apsis, welche ohne Vermittelung durch ein Querschiff sich an den Langbau anlehnt. Bei den Säulenarcaden des Letzteren tritt uns die bereits

bei S. Prassede in Rom (vgl. Taf. 34, Fig. 9) betrachtete Erscheinung entgegen, dass auf je zwei Säulen ein aus vier Halbsäulen zusammengesetzter Pfeiler folgt, von dem sich nach der gegenüberliegenden Seite ein starker Gurtbogen ausspannt. Letzterer dient dem offenen Dachstuhl zur unmittelbaren Stütze. Die Seitenschiffe haben eine flache Bedeckung. Die Oberwände des Mittelschiffes, an der Decke von einer Reihe Rundbogenfenster durchbrochen, sind mit dunkelfarbigen Marmorstreifen und musivischen Mustern reich geschmückt. In ähnlichem Glanze strahlt auch die Apsis, deren von Arcaden eingeschlossene Fenster mit buntgeäderten, durchscheinenden Marmorplatten ausgefüllt sind. Die Säulen der Nische sind aus einem Stück, die des Langhauses aus mehreren zusammengesetzt; ein Theil davon ist antik, die übrigen datiren aus der Zeit des letzten, wohl um den Anfang des 13. Jahrhunderts erfolgten, Ausbaues her und geben dem Kunstvermögen jener Zeit in dieser Hinsicht ein glänzendes Zeugniss. — Gailhabaud, Denkm. d. Baukunst, Lief. 44.

Fig. 5 und 6. **Capella Palatina zu Palermo.** — Die Blüthe der Baukunst Siciliens in dieser Epoche fällt unter die Regierungszeit der Normannenfürsten Roger II. und der beiden Wilhelm um die Mitte des 12. Jahrhunderts. Das bedeutendste Werk derselben ist die berühmte Schlosskapelle des königlichen Palastes zu Palermo, die Capella Palatina. Sie ist, wie überhaupt die üppige Cultur des Landes in damaliger Zeit, aus altitalienischen, byzantinischen, maurischen und normannischen Elementen gemischt, gehört aber eben in dieser ihrer bunten Mannigfaltigkeit zu den interessantesten Erscheinungen der Kunstgeschichte. Die Grundanlage (Fig. 6) ist die einer altchristlichen Basilika von drei Schiffen mit erhöhtem, aber nicht über das Langhaus vorspringendem Kreuzschiffe und drei Nischen. Die theils antiken, theils der Antike nachgebildeten Säulen werden (Fig. 5) von breiten, überhöhten Spitzbögen, wie sie uns bereits an den maurischen Bauten Siciliens begegnet sind (Taf. 39, Fig. 4), verbunden, und den gleichen maurischen Ursprung bekunden auch die stalaktitenartigen Bildungen, welche von den Oberwänden zu dem Gebälk der Decke die Uebergänge machen. Der quadratische Mittelraum des Querschiffes, unter dessen erhöhtem Boden die von spitzbogigen Gewölben getragene Krypta liegt, ist durch einen byzantinischen Kuppelbau ausgezeichnet, welcher auf vier weit geschwungenen Spitzbögen ruht; an den einen dieser Bögen legt sich dann die halbkreisförmige Apsis. Diese sowohl, wie die sämmtlichen Wände der Schiffe sind mit byzantinisirenden Mosaiken auf Goldgrund geziert; statt der trennenden Gesimse dienen farbige Marmorstreifen. Sein Licht erhält der so entstandene prachtvolle Raum durch die spitzbogigen Fenster der Oberwände des Mittelschiffes und der Seitenschiffe, die Kuppel durch kleinere rundbogige Oeffnungen. Der normannische Einfluss verräth sich namentlich an der Aussendekoration in den sich kreuzenden, überhöhten Spitzbögen, welche wie die flachen Bänder an den Innenwänden aus buntfarbigen Marmorstücken zusammengesetzt sind. — Hittorf et Zanth, Arch. moderne de la Sicile, pl. 45 und 46.

Fig. 7. **Kathedrale von Tarragona.** — Die wenigen Beispiele des romanischen Baustyles, welche uns aus der pyrenäischen Halbinsel vorliegen, tragen ebensowenig ein bestimmtes, selbstständiges Gepräge, wie die sicilischen. Ihre Blüthe fällt in das 12. Jahrhundert und aus dieser Zeit stammt auch die mitgetheilte Kathedrale von Tarragona, das Hauptstück des spanisch-romanischen Kirchenbaues und gegenwärtig die erste Kirche der Provinz Catalonien. Es ist eine Basilika von drei mit rundbogigen Kreuzgewölben überdeckten Schiffen; die Pfeiler sind durch Gruppen von schlanken Rundsäulen, welche zu je zweien die Gurtbögen der Gewölbe und Seitenwände tragen, besonders reich gegliedert. Das Aeussere bietet nur glatte, von Rundbogenfriesen durchschnittene Mauermassen dar. Die Façade stammt aus einer späteren Zeit. — A. de Laborde, voyage pittoresque et historique de l'Espagne, Paris 1806, vol. I, pl. 60.

Fig. 8. **Kathedrale von Zamora.** — Die Kathedrale der Stadt Zamora, jenes Mittelpunktes des spanischen Ritterlebens, ist uns besonders wegen ihres reichen und lebendig durchgebildeten Façadenbaues wichtig. Derselbe wird durch zwei schlanke Halbsäulen in drei spitzbogig auslaufende Massen gegliedert, welche in ihren oberen Theilen durch eine offene, von einem Rundbogenfriese gekrönte Arcadengalerie durchschnitten werden. Darunter befindet sich das tief einschneidende reiche Portal, zu dessen beiden Seiten sich Wandsäulen mit zierlichen Spitzbogen erheben; die sculptorischen Werke, welche die Bogenfelder ausfüllen, sollen im Einzelnen auf keiner hohen Stufe stehen. An das von kräftigen Mauerpfeilern abgeschlossene Ganze treten von beiden Seiten hohe Mauern heran, von denen jedoch nur das Stück zur Linken mit in die Entstehungszeit der Façade, den Anfang des 12. Jahrhunderts, gehört. — Villa Amil, Espanna artistica y monumentale, Vol. I, Lief. 10, Taf. 1.

Tafel X. (43.)

FRANZÖSISCHE ARCHITEKTUR.

Fig. 1. **Kirche Notre Dame la Grande zu Poitiers.** — Innerhalb der mannigfachen provinziellen Sonderbildungen, denen der romanische Styl in Frankreich unterlag, nehmen die Bauwerke des aquitanischen Westens, mit welchen wir die Darstellungen der französisch-romanischen Kunst beginnen, eine Art von Mittelstellung ein; sie sind weniger von der römischen Tradition beherrscht, als die Bauten der südlichen Provinzen, sie zeigen aber auch nicht jene freie und klare Selbstständigkeit, zu welcher die germanisirten Provinzen des Nordens ihre romanischen Kunstschöpfungen erhoben haben. Besonders deutlich wird jener absonderliche Zug der aquitanischen Werke am Aussenbau, von welchem unsere Darstellung in der Façade von Notre Dame la Grande zu Poitiers ein Beispiel vorführt. Von zwei Eckpfeilern begrenzt, welche unten aus

Säulenbündeln bestehen und oben in runde Thürme mit offenen Rundbogenarcaden und konischem, schuppenartig verziertem Dache auslaufen, zerfällt die Façade in drei Geschosse, in deren unterem sich der auf starken Säulchen ruhende, mit Ornamenten überladene Portalbau befindet. Die oberen Geschosse zeigen rundbogige Arcadenreihen aus theils einzelstehenden, theils gekuppelten Halbsäulen und werden in der Mitte von einem grossen Rundbogenfenster durchbrochen, welches ebenso wie die Arcaden an seinen Bögen üppige sculptorische Ornamente trägt. Zwischen den Arcaden und an allen Flächen sind Sculpturen angebracht, welche Geschichten des alten und neuen Testamentes, Apostel und Kirchenlehrer darstellen. In dem Felde des gebrochenen Giebels endlich, dessen Fläche mit farbigen Steinen incrustirt ist, findet sich innerhalb eines fischblasenförmigen Schildes Christus mit den symbolischen Thieren der Apostel abgebildet. Die Ausführung dieses reichen Schmuckes, sowie dessen derbe Verhältnisse und starke Ausladungen, geben dem Bauwerke ein bei aller Mannigfaltigkeit rohes, wild phantastisches Aussehen. Ueber seine Entstehungszeit ist nichts Genaueres bekannt; das grosse Rundbogenfenster scheint einem späteren Umbau anzugehören. — Willemin, Monumens français inédits pour servir à l'histoire des arts, Paris 1839, Vol. I, pl. 49.

Fig. 2. **Kathedrale von Angoulême.** – Eine verwandte Erscheinung ist die Façade der Kathedrale von Angoulême, welche ihre jetzige, dem 11. Jahrhundert entstammende, Gestalt auch über den im Jahr 1120 erfolgten Umbau der Kirche hinausgerettet hat. Sie wird durch Reihen von Rundbogenarcaden in mehrere Geschosse getheilt und erhält auch in verticaler Richtung durch schlanke Halbsäulen mit Rundbögen eine Art von Gliederung. Die Zwischenfelder sind auch hier mit Sculpturen übersäet, in denen man eine zusammenhängende Darstellung des jüngsten Gerichtes vermuthen will. Den Abschluss des Ganzen macht ein weit ausladendes gerades Gebälk. — A. de Laborde, les Monumens de la France classés chronologiquement, Paris 1836, vol. II, p. 129.

Fig. 3. **Portal der Kathedrale von Arles.** – Mit den Bauten der Provence, welche durch die mitgetheilte Kathedrale von Arles repräsentirt werden sollen, treten wir in den Kreis des vorherrschend römischen Einflusses und einer unter ihm erblühten schöneren Ornamentation. Das um die Mitte des 12. Jahrhunderts entstandene Portal gehört zu den edelsten Erzeugnissen dieser Kunstschule. Es verräth die antike Tradition in dem Aufbau seiner Glieder: freistehende Säulen tragen einen mit zahlreichen Figuren geschmückten Architravbau, welcher auch um den vertieften Körper des eigentlichen Portales hinläuft. Darüber erhebt sich ein giebelförmiger Aufsatz, in den die abgestuften Rundbögen hineinschneiden. Im Einzelnen sind die Ornamente der Antike mit feinem Sinne nachgebildet und an rechter Stelle bedeutsam angewandt; damit verbinden sich in den Löwen und andern Thieren an den Säulenbasen entschieden mittelalterliche Elemente. Die Lunette des Portals, die Innenflächen der Rundbögen und ausser dem Fries auch die Seiten des Unterbaues sind mit biblischen und phantastischen Gestalten angefüllt. — Chapuy, Ca-

thédrales françaises, vol. I, vues pittoresque de la Cathédrale d'Arles, Paris 1839, pl. II.

FIG. 4 und 5. **Kirche S. Martin zu Angers.** – Im nördlichen Aquitanien bildet die Kirche S. Martin zu Angers zu jenen reichgeschmückten südlicheren Bauten durch ihre Schlichtheit einen interessanten Gegensatz. Es ist ein dreischiffiger Bau, dessen Rundbogenarcaden auf glatten Mauerpfeilern ruhen. Das mittlere Schiff endet in einen viereckigen Thurm, dessen Inneres sich in einer eigenthümlichen Kuppelform abschliesst. Dieselbe steigt nämlich unmittelbar über den vier in die Ecken des Thurmes gestellten Halbsäulen empor, erreicht jedoch bei erweitertem Durchmesser nur eine sehr geringe Höhe (Fig. 4). Die Einfachheit der Durchführung erkennt man an dem mitgetheilten Pfeilerkarnies (Fig. 5), auf dessen Platte sich eingravirte Buchstaben, wahrscheinlich Zeichen des Steinmetzen, befinden. Die Kirche soll mit Ausnahme des Chores und der Kuppel aus dem 9. Jahrh. stammen. — Gailhabaud, Denkm. der Baukunst, Lief. 105.

FIG. 6 und 7. **Arcaden der Kathedrale zu Bayeux.** – Die Bauwerke der Normandie haben im Gegensatze zu dem reichen Dekorationsstyle des französischen Südens und Westens einen einfach derben, auf klare Grundanlage gerichteten Charakter. Im 12. Jahrhundert jedoch, dem die vorstehenden Arcaden angehören, entfaltet sich auch hier eine reichere Ornamentik. An dem mitgetheilten Beispiel überspinnt dieselbe Bögen und Wände mit ihrem meist geradlinigen, verschlungenen Linienspiel. Die Muster an den Flächen sind vertieft geschnitten und mit einer schwarzen Masse ausgefüllt; sie wiederholen sich jedoch nicht so, wie die Abbildung fälschlich angiebt, sondern sind in den verschiedenen Zwickeln verschieden. Die reiche Gliederung der Pfeiler ist auf Fig. 7 im Grundriss veranschaulicht. — Willemin, a. a. O. I, pl. 51.

FIG. 8. **Kirche von S. Savin.** – Aus dem westlichen Theile Frankreichs haben wir in der Kirche von S. Savin noch ein schönes dem 11. Jahrhunderte angehöriges Beispiel der überwölbten romanischen Basilika. Als Eigenthümlichkeit der Kirchen dieser und der südlichen Gegenden ist an ihr das über dem ganzen Mittelschiff ausgespannte Tonnengewölbe hervorzuheben, dessen Kreuzung mit dem Querschiffe durch eine auf vier starken Pfeilern ruhende Kuppel ausgezeichnet ist. Der Hauptraum erhält sein Licht durch die Fenster dieser Kuppel und der beiden Seitenschiffe; der um mehrere Stufen erhöhte Chor mit einer niedrigen Halbrundnische wird durch enger zusammengerückte Fenster und einen rundbogigen Arcadenumgang belebt. Diese Arcaden sowohl als die des Mittelschiffes, von denen je drei durch zusammengesetzte Halbsäulenpfeiler, die übrigen dagegen durch glatte Rundsäulen getragen werden, haben ausnehmend schlanke Verhältnisse. Unter dem Chor befindet sich eine Krypta. — De Caumont, bulletin monumental, Paris 1846, Ser. 11, tom. II, p. 226.

FIG. 9 und 10. **Kirche S. Etienne zu Caen.** – Die Kirchenanlagen der Normannen (vgl. Fig. 7) lernen wir in ihrer ganzen kräftigen Einfachheit an einer jener Abteikirchen kennen, welche Wilhelm der Eroberer

gegen Ende des 11. Jahrhunderts in seiner Hauptstadt Caen gründete, der Kirche S. Etienne, auch l'abbaye des hommes, Männerabtei, genannt. Die Kirche hat, wie der Grundriss zeigt (Fig. 10), die einfache Kreuzgestalt mit einer Vorhalle und drei Apsiden, von denen sich die beiden kleineren an die auch über das Kreuzschiff hinaus fortgeführten Seitenschiffe anlegen. Das Mittelschiff ist mit, vielleicht später hinzugefügten, Kreuzgewölben überdeckt; die Seitenschiffe, durch eine ebenfalls aus späterer Zeit stammende Empore in zwei Stockwerke getheilt, lehnen sich mit einem halben Tonnengewölbe gegen die Wände des Mittelschiffes; über der Kreuzung erhebt sich ein aus dem Viereck in das Achteck übergehender Thurm. Die Pfeiler bestehen aus einem rechteckigen Kern, um den sich eine Anzahl Halbsäulen gruppiren; die Details sind einfach, aber von kräftiger Wirkung. Eine gleiche Bedeutsamkeit hat auch das Aeussere der Kirche (Fig. 9). Die Mauern sind durch Lisenen, an der Façade sogar durch Strebepfeiler gegliedert; das Wichtigste ist endlich die imposante Thurmanlage. Ausser dem achteckigen Thurm auf der Kreuzung und den kleinen Thürmchen der Querschiffarme steigen an der Westseite zwei schlanke Thürme neben dem Giebel des Langhauses empor. Dieselben sind durch Gesimse in mehrere, von Blendbögen und Arcaden belebte Geschosse getheilt und tragen an den Ecken ihres spitzen, mit Erkern versehenen Daches vier kleinere Thürme. — A. de Laborde, Monum. de la France, II. pl. 132, Aeusseres; Daniel Ramée, Manuel de l'histoire de l'architecture, tom. II, p. 147, Grundriss.

Tafel XI. (44.)

ENGLISCHE ARCHITEKTUR.

Fig. 1 und 9. **Kathedrale von Durham.** — Der eben genannte Name Wilhelm's von der Normandie weist uns direkt zu der Betrachtung der romanischen Bauwerke Englands hinüber. Mit derselben Schnelligkeit und Gewaltsamkeit, mit welcher der Eroberer dem Lande seine neuen Institutionen einpflanzte, führte die ihn begleitende zahlreiche Geistlichkeit den heimischen Baustyl in England ein: an allen Hauptsitzen der kirchlichen Oberherren entstanden noch im 11. Jahrhundert grossartige Kirchenbauten im sogenannten normannischen Style. Um diese Zeit, zum Theil noch im 11., zum Theil im Anfange des 12. Jahrhunderts, entstand denn auch die Kathedrale von Durham, von deren umfangreicher Anlage unsere Abbildungen eine Anschauung geben sollen. Im Grundriss (Fig. 9) der oben betrachteten Abteikirche zu Caen (vgl. Taf. 43, Fig. 10) ähnlich, nur ohne Apsiden und mit beträchtlich verlängertem Chore, stellt sich uns das Innere (Fig. 1) als ein unverhältnissmässig langer, gedrückter Raum dar, dessen ursprünglich flache Decke gegenwärtig durch Kreuzgewölbe ersetzt wird. Die Stützen derselben sind theils kräftige, durch zahlreiche Halbsäulen gegliederte Pfeiler, theils aus kleinen Steinen auf-

gemauerte Säulen von auffallend schwerer Proportion. Die Verbindungsbögen sind in ähnlicher Weise wie in der betrachteten Kathedrale von Bayeux (Taf. 43, Fig. 6) verziert. Die darüber liegenden Wände sind in zwei Stockwerke getheilt, deren unteres eine Arcadenreihe mit eingesetzten Säulchen darstellt, während das obere, zum Theil hinter der eingefügten Wölbung versteckt, von der rundbogigen Fensterreihe durchbrochen wird. Ueber der Kreuzung erhebt sich ein Thurm, auf vier gewaltigen, mit Rundbogen überspannten Pfeilern ruhend, dessen oberer Theil auf unserer Abbildung wegbleiben musste. Dann folgt der dem Hauptschiff gleichgestaltete Chor, dessen Boden sich gegen den Hochaltar in breiten Stufen allmählich erhebt, und endlich hinter dem Hochaltare eine um acht Fuss tiefer liegende Querkapelle, zu welcher Treppen aus den Seitenschiffen des Chores hinabführen. Diese Kapelle sowie die Gewölbe des Mittelschiffes und eine auf unserer Abbildung fortgelassene zweite Kapelle im Westen und endlich das grosse westliche Fenster sind spätere Zusätze. — Topham, Some account of the Cathedral Church of Durham, London 1809.

Fig. 2. **Krypta der Kathedrale von York.** — Eine charakteristische Einsicht in das schwerfällige Wesen dieser normannisch-englischen Bauweise gewährt die im Jahre 1829 bei Gelegenheit eines Neubaues aufgedeckte Krypta der Kathedrale von York, als deren Entstehungszeit man mit Sicherheit das Ende des 11. Jahrhunderts ansetzen kann. Sie ist dreischiffig und von Kreuzgewölben überdeckt, welche in geringer Höhe auf starken Rundsäulen und den entsprechenden Wandpfeilern ruhen. An den verbindenden Rundbögen findet sich das Zickzackornament der normannischen Kirchen Frankreichs wieder (vgl. Taf. 43, Fig. 6). Von den sonstigen Details geben wir unten (Fig. 6—8) besondere Beispiele. — Britton, the history and antiquities of the Metropolitan Church of York, pl. III.

Fig. 3. **Kathedrale von Canterbury.** — Die Kathedrale von Canterbury rührt von dem berühmten Erzbischof Lanfrancus, früherem Abt von S. Etienne zu Caen (vgl. Taf. 43, Fig. 9), her; sie hatte ursprünglich mit der letztgenannten Kirche den Beschreibungen nach auch die grösste Aehnlichkeit, allein von dem jetzt stehenden Bau scheint nur der geringere Theil noch dem 11. Jahrhundert anzugehören. Der östliche Abschnitt des südlichen Seitenschiffes, in welchen unsere Abbildung mit der Aussicht auf den östlichen Abschluss des Chores blicken lässt, zeigt neben romanischer Anlage manche gothische Zusätze. Im Uebrigen wechseln die Säulenpfeiler hier, wie bei der Kathedrale von Durham (Fig. 1), mit Rundsäulen ab. An den Bögen bemerkt man die reichste Anwendung des normannischen Zickzackornamentes. — Wilde, twelve perspective views of the exterior and interior parts of the metropolitan Church of Canterbury, London 1807, pl. 8.

Fig. 4. **Krypta der Kathedrale von Canterbury.** — Zu den ältesten Theilen der Kathedrale von Canterbury gehört ohne Zweifel die umfangreiche Krypta, welche von Lanfrancus erbaut und von Ernulfus ums Jahr 1096 nach Osten zu erweitert wurde. Sie ist ein durchaus normannischer Bau, von starken Pfeilern getragen, welche den Pfeilern der Oberkirche ent-

sprechen. Dazwischen sind kleine Säulen angeordnet, die vermittelst rundbogiger Kreuzgewölbe unter einander und mit den Pfeilern verbunden sind. — Wilde, a. a. O. pl. 2.

FIG. 5. **Arcaden der Kathedrale von Gloucester.** — Wie die erwähnten beiden Hauptkirchen, so besteht auch die Kathedrale von Gloucester aus mehreren der Zeit nach weit auseinander liegenden Umbauten. Besonders deutlich zeigt sich dies an den Seitenwänden des Mittelschiffes, von denen unsere Abbildung den Aufriss giebt. Gegen Ende des 11. Jahrhunderts, wahrscheinlich unmittelbar nach dem im Jahr 1088 erfolgten Brande begonnen, ruhen dieselben auf Reihen von Rundsäulen, deren Verhältnisse jedoch um etwas schlanker als die der Kathedrale von Durham (Fig. 1) sind. Ueber den mannigfach profilirten Rundbögen läuft als zweites Geschoss eine kleine Arcadengalerie hin, deren Bögen auf theilweise gekuppelten, theilweise freistehenden Säulchen ruhen. Die darüber liegende Fensterreihe wird dann, ähnlich wie bei der Kathedrale von Durham, zum Theil von den gothischen Kreuzgewölben verdeckt, deren Rippen sich auf eine Art von doppelten, aus Säulchen zusammengesetzten Consolen stützen. Diese Gewölbeconstruction ist wahrscheinlich erst bei einem zu Anfang des 14. Jahrhunderts vorgenommenen Neubau hinzugefügt. — Topham, Some account of the Cathedral Church of Gloucester, London 1809, pl. XII.

FIG. 6—8. **Kapitäle und Basis aus der Krypta zu York.** — In den Details der normannisch-englischen Bauten wiederholt sich nicht jene strenge und klare Gesetzmässigkeit, welche die construktiven Theile dieser Werke uns bewähren. Im Gegensatz dazu offenbart sich hier vielmehr eine entschiedene Lust an phantastischen und willkürlichen Gestaltungen. Als Beispiele hievon betrachten wir zunächst Basis und Kapitäl einer Rundsäule aus der Krypta von York (Fig. 6 und 7). Durch starke Rundstäbe zusammengehalten streben eine Menge getrennter, faltenartiger Körper aus dem Schafte hervor, bei dem Kapitäl in die polygonale Form übergehend, an der Basis unmittelbar auf den Boden gestützt. Bei einem andern Kapitäl aus derselben Krypta (Fig. 8) ist der Uebergang aus dem Schafte in die polygonale Platte durch einen abgerundeten Körper hergestellt, welchen mannigfaltig verschlungene, hie und da an antike Motive erinnernde Bänder zieren. — Britton, a. a. O. pl. II, Fig. F, G und D.

Tafel XII. (45.)

FIG. 1. **Kirche zu Hecklingen.** — Indem wir mit der Kirche von Hecklingen den sächsischen Boden betreten, wendet sich unsere Betrachtung demjenigen Theile Deutschlands zu, welcher unter der glücklichen Regierungszeit der Ottonen die bei uns frühesten Regungen des romanischen Styles zu Tage förderte. Die Abbildung führt uns die gewöhnliche Form einer flachgedeckten Basilika vor, mit einem erhöhten Mittelschiff,

dessen Oberwände von abwechselnden Säulen und Pfeilern getragen werden. Im Hintergrunde erblicken wir das nicht wenig heraustretende Querschiff, an welches sich drei Apsiden lehnen. Die ungetheilten Mauermassen, die glatten Bogenlaibungen und die einfache Bedeckung geben dem Ganzen ein durchaus alterthümliches Gepräge. Daneben finden sich jedoch in den Details kräftige romanische Elemente; die Kapitäle haben die kubische Würfelform; die Pfeiler zeigen Ansätze zu reicherer Gliederung; eine absonderliche Zuthat sind die grossen schwebenden Engelfiguren über den Säulen, über deren Köpfen sich das horizontal laufende Gesims ausbaucht; sie sind in Stuck gearbeitet und tragen Spuren früherer Bemalung. Der Bau wird in das Jahr 1130 gesetzt; die zwischen die Hauptarcaden eingesetzten, auf kelchbekrönten Säulen lastenden Spitzbögenemporen müssen jedoch einer späteren Zeit angehören. — Puttrich, Denkmale der Baukunst des Mittelalters in den herzoglich anhaltischen Landen, Leipzig 1841, Taf. 29.

Fig. 2 und 3. **Klosterkirche zu Paulinenzelle.** — Die im Anfang des 12. Jahrhunderts gegründete Kirche des Benedictiner-Nonnenklosters Paulinenzelle, als Ruinenzierde des Thüringerwaldes bekannt, gehört zu den einfach-elegantesten Bauten romanischen Styles in Deutschland. Ihre ältesten Theile sind das dreischiffige Langhaus und das Querschiff, an welches etwas später der stattliche Chorbau mit seinen fünf Apsiden angebaut wurde; dieser späteren Vergrösserung gehört auch die im Westen befindliche Vorhalle an (Fig. 5). An dem durchaus schlichten Aufbau (Fig. 6) heben wir besonders die Decoration der Wandflächen des Mittelschiffes durch schachbrettartig verzierte Streifen hervor, welche die Bögen der Arcaden rechtwinklig einschliessen.. Die Stützen bestehen im Langhause durchgehends aus schlanken Rundsäulen mit einfachen Würfelkapitälen und hoher Basis. Die Aussenmauern sind durch Rundbogenfriese und in der unteren Fensterreihe durch schmale Lisenen belebt. Das grosse Eingangsportal, jetzt innerhalb der angebauten Vorhalle befindlich, zeichnet sich durch Schönheit der Verhältnisse und eine gewisse Strenge der Arbeit aus. — L. Puttrich, Denkmale der Baukunst des Mittelalters in den fürstlich schwarzburg'schen Landen, Leipzig 1843, Taf. 14 a und b; Kallenbach, Chronologie der deutsch-mittelalterlichen Baukunst, München 1844, Heft 1, Taf. 3.

Fig. 4 und 5. **Dom von Naumburg.** — Wir schliessen die Darstellungen dieser Bauperiode in Deutschland mit einem entschiedenen Beispiel des Uebergangsstyles, dem Dome zu Naumburg, dessen Entstehungszeit wohl nicht vor das 13. Jahrhundert fallen wird. Er gehört schon in der Grundanlage (Fig. 7) zu den bedeutendsten Werken jener Zeit; die consequente Durchführung des Spitzbogengewölbes im Innern giebt ihm, wie die Ansicht auf Fig. 6 zeigt, einen durchaus entwickelten Charakter. Doch zeigt sich darin das Eesthalten am romanischen Schema, dass mit Ueberschlagung je eines als Träger der Seitengewölbe fungirenden Pfeilers die Gewölbe sich in fast quadratischer Anlage zum nächstfolgenden Pfeiler spannen. Die Arcaden des Inneren haben durchgehend die Spitzbogenform; an den Fenstern dagegen ist der Rundbogen noch bei-

behalten. Derselbe findet sich auch an der auf unserer Ansicht mitgetheilten Wand, welche den bis in das Querschiff erweiterten Chor, zu dem die Eingangstreppe links hineinführt, umschliesst. — L. Puttrich, der Dom von Naumburg, mit Text von Lepsius, Leipzig 1840, Taf. 2 und 10.

FIG. 6. **Schlosskapelle zu Freiburg.** — Unter der nicht unbeträchtlichen Anzahl deutscher Schlosskapellen romanischen Styles zeichnet sich die Kapelle von Freiburg an der Unstrut, der damaligen Residenz der Landgrafen von Thüringen, durch einige constructive Besonderheiten und grosse Zierlichkeit in der Durchbildung aus. Sie stellt sich uns dar als ein quadratischer Raum, dessen Decke durch vier Kreuzgewölbe hergestellt wird, welche in der Mitte in einem einzigen, durch vier Säulen gebildeten Pfeiler ihre gemeinsame Stütze finden. An den vier zu den Wänden hinübergeschwungenen Rundbögen ist die tiefeinschneidende Zackenverzierung und an den Kreuzrippen die Senkung des Schlusssteines als eine englischen Bauten analoge Eigenthümlichkeit, hervorzuheben. Die Details der Säulenkapitäle sind von vortrefflicher Arbeit. Unter dem vorgeführten Raum befindet sich dann noch ein zweites, gleichgrosses Gemach, zu dem die Gitteröffnung im Boden hinabführt, und welches als Gesindekirche benutzt wurde. Seine Decke ist einfach überwölbt und dient somit dem darüber stehenden Säulenpfeiler der oberen Kapelle zur unmittelbaren Stütze. Der Zeit nach muss letztere bedeutend jünger, vielleicht erst aus dem 13. Jahrhunderte sein, während die Unterkirche dem 11. Jahrhundert, in welches die Gründung des Schlosses durch Ludwig den Springer fällt, anzugehören scheint. — Puttrich, die Stadtkirche und die Schlosscapelle zu Freiburg an der Unstrut, Leipzig 1839, Taf. 7.

FIG. 7. **Portal der Schottenkirche zu Regensburg.** — Als Muster des romanischen Portalbaues in Deutschland wählen wir die an Reichthum der Decoration den norditalienischen Bauten vergleichbare, in den Details aber wohl auf normannischem Einfluss beruhende Eingangsfaçade der Schottenkirche zu Regensburg aus. Sie gehört zu dem schottischen Kloster S. Jacob und wurde im Jahr 1120 vollendet. Die Gestaltung ihrer Thüre hat jene schräg vertieften Rundbogenstellungen auf phantastisch ausgeschmückten Säulen, wie wir sie bereits öfter an romanischen Portalbauten gefunden haben. Daran schliessen sich zu beiden Seiten mehrere Reihen reliefirter Rundbogenarcaden an, welche theils auf mystische Gestalten, theils auf Säulenpfeilerchen sich stützen. Dazwischen befindet sich dann noch anderer sculptorischer Schmuck, welcher namentlich an den unteren Seitenfeldern des Portales in abentheuerliche, symbolisch-phantastische Thiergestalten ausartet. — Gailhabaud, Dkm. d. Bkst., Lief. 99, Taf. 1.

FIG. 8. **Kirche von Warnheim in Schweden.** — Auf der skandinavischen Halbinsel hat der romanische Styl im Steinbau keine eigentlich selbständigen Werke hervorgebracht, sondern vornehmlich waren es deutsche und englische Vorbilder, denen man hier bei der Anlage der ersten christlichen Kirchen nachfolgte. Die mitgetheilte Kirche von Warnheim in Schweden ist das bedeutendste romanische Baudenkmal des Lan-

des. Sie gehört zu einem in der Mitte des 12. Jahrhunderts gegründeten Cisterzienserkloster und ward wohl gegen Ende desselben Jahrhunderts vollendet. Die Ansicht gewährt den Einblick in den Chorraum, welcher von einer halbkreisförmigen Apsis beschlossen wird. Beide sind mit Kreuzgewölben überdeckt, welche auf schlanken, reichgegliederten Pfeilern ruhen. Um die Apsis läuft ein Umgang mit gleicher Ueberwölbung. Besonders bemerkenswerth erscheint die Art, in welcher die Fenster in die Halbkuppel der Apsis einschneiden. — Nach einem Kupferstich von J. v. d. Aveelen in der Suetia antiqua et hodierna, vom J. 1705.

Fig. 9—12. **Kirche von Urnes in Norwegen.** — Eine um so absonderlichere Gestaltung gewann dagegen die romanische Kunst der skandinavischen Länder im Holzbau. Die vorstehende Kirche von Urnes im Stift Bergen, wahrscheinlich mit den übrigen Gebäuden gleicher Gattung dem Ende des 12. Jahrhunderts angehörig, zeigt uns denselben in seiner höchsten, kräftig durchgebildeten Einfachheit. Sie hat die Form einer dreischiffigen Basilika, deren niedrige Seitenräume schräge Holzdächer tragen, während der mittlere Raum von einem, aus Brettern gefügten, Tonnengewölbe überdeckt ist. Daran legt sich ein geradlinig abgeschlossener Chorraum, vor welchem eine offene Arcadengalerie mit einem Cruzifix angebracht ist. Das Ganze bildet ein dem Quadrate angenähertes Rechteck und besteht in allen seinen Theilen aus ineinandergefügten und mit Moos verstopften Brettern und Balken. Die Kapitäle (Fig. 11 und 12) haben die ausgeprägte romanische Würfelform, — nur mit der Abweichung, dass der Uebergang aus dem Viereck in die Rundung des Schaftes in concaver Linie hergestellt ist, — und sind mit phantastischen Ranken- und Thiergebilden von trefflicher Arbeit geschmückt. Auch an dem Aeusseren findet sich verschiedenes geschnitzte Ornament, von dessen dicht verschlungenem, phantastischem Wesen Fig. 10 ein Muster gibt. — Dahl, Denkmale einer sehr ausgebildeten Holzbaukunst aus den frühesten Jahrhunderten in den inneren Landschaften Norwegens, Dresden 1837, Heft II, Taf. 3.

Tafel XIII. (46.)

DEUTSCHE ARCHITEKTUR.

Fig. 1 und 2. **Abteikirche von Laach.** — Die romanischen Bauwerke der deutschen Rheinlande übertreffen an Reichthum und Mannigfaltigkeit alle andern Schöpfungen dieser Architekturperiode; und zwar giebt sich die schöpferische Kraft ihrer Erbauer gleichmässig in der bedeutsamen Ausbildung des Grundrisses und in der würdevollen Entfaltung des Aussenbaues kund. Nach beiden genannten Seiten hin ist die Abteikirche Laach unweit Andernach uns ein imposantes Muster. Dieselbe wurde im Jahre 1093 begonnen, erhielt ihre Vollendung jedoch erst nach mehreren Unterbrechungen im Jahr 1156. In der Grundanlage (Fig. 2) zeichnet sie sich durch die Verdoppelung des Chores aus, dessen westliche Apsis jedoch nebst dem daran gebauten Kreuzgang, wie die hellere Schraffirung

auf unserer Tafel andeutet, erst in späterer Zeit hinzugefügt wurde. An eben dieser westlichen Seite legt sich dem Langhause eine Art von Querschiff vor, welches zu beiden Seiten durch einen schlanken, halbrunden Thurm abgeschlossen wird. Weit bedeutsamer gestalten sich die entsprechenden Theile auf der Ostseite: Das Querschiff ist weit ausladend und von ansehnlicher Breite, der Chor lang hinausgerückt und neben seiner Hauptapsis befinden sich zwei kleinere Nebennischen, welche vermittelst zweier viereckiger Thürme mit dem Chorbaue zusammenhängen. Das Langhaus ist, wie bei fast allen romanischen Kirchen der Rheinlande, mit Kreuzgewölben überdeckt, deren Zahl in dem Mittelschiff dieselbe wie in den Seitenräumen ist; die Gewölbe stützen sich auf weit abstehende, einfach aber kräftig durchgebildete Pfeiler. Ueber der Kreuzung erhebt sich eine auf achteckigem Unterbau ruhende Kuppel. Das Aeussere (Fig. 1) erhält sein lebendiges, malerisches Aussehen durch die bedeutende Anzahl der verschiedengestalteten Thurmbauten, und die entsprechend reiche Ausstattung der Mauermassen. Zu der höchsten Höhe steigt der mittlere Westthurm auf; niedriger und von grösserer Dicke ist der Kuppelthurm über der Kreuzung; das umgekehrte Verhältniss besteht zwischen den beiden Thurmpaaren an den Seiten; alle Thürme zusammen bilden auf diese Weise eine Gruppe mannigfach abwechselnder Gestaltungen. Die Bedachung ist die des vierseitigen oder polygonen Zeltdaches; nur der hohe Westthurm trägt eine etwas complicirtere Bedeckung, deren rautenförmige Flächen sich über vier Giebeldreiecken erheben. Die Mauerflächen sind durch Lisenen eingetheilt, welche an einzelnen Theilen des Baues, den inneren Stockwerken entsprechend, durch Gesimse unterbrochen werden; eine ähnliche Gliederung haben auch die Thürme. Unter allen Dachgesimsen und an den Thürmen unter den Gesimsen der oberen Stockwerke läuft der romanische Rundbogenfries hin; und ebenfalls an den oberen Stockwerken der Thürme sowie an den Hauptapsiden befinden sich von Säulchen und Bögen eingeschlossene Fensterreihen, deren oberste zu Schallöffnungen angewendet wurde. — S. Boisserée, Denkmale der Baukunst vom XIII. Jahrh. am Niederrhein, München 1833, Taf. XXV und XXVI.

Fig. 3. **Domkirche von Limburg an der Lahn.** — Bei aller Mannigfaltigkeit bewahrte der romanische Styl in dem so eben betrachteten Bauwerke noch viel von seinem ursprünglich ernsten, feierlichen Charakter. Mit dem Ende des 12. Jahrhunderts, als der Reichthum an Gliederungen sich immer höher steigerte und eine Anzahl neuer Construktionsformen, unter denen die Spitzbogenwölbung die hervorstechendste ist, besonders den inneren Aufbau der Gewölbe umzugestalten begann, näherte sich der Styl immer mehr den gothischen Principien und es entstand somit der sog. Uebergangsstyl oder romanische Spitzbogenstyl, von dem uns in der Domkirche zu Limburg an der Lahn ein interessantes Beispiel entgegentritt. In der Anlage eine dreischiffige Basilika mit weitausladendem Querschiffe, an welches sich drei Apsiden lehnen, gehört dieselbe vornehmlich wegen der mannigfaltigen und abweichenden Disposition ihres Inneren den Bauten des Uebergangsstyles an. Die Seitenschiffe

sind in zwei Stockwerke eingetheilt, welche sich nach der Mitte zu durch Arcaden öffnen; darüber hin läuft noch eine Scheingalerie, welche die Obermauern um ein Bedeutendes erleichtert, ein Vorspiel gothischer Constructionsweise; eben dahin deutet das grosse westliche Fenster nebst der durchbrochenen Giebelwand und endlich die durchgehende Anwendung des Spitzbogens bei den inneren Wölbungen und den Thürmen. Von letzteren findet sich hier eine besonders grosse Anzahl; die Detailbildungen gehören noch vollständig dem romanischen Style an. Die Erbauung der Kirche fällt den neueren Forschungen zufolge in die ersten Decennien des 13. Jahrhunderts. — Moller, Denkmäler der deutschen Baukunst, II, Taf. 8.

FIG. 4. **Stiftskirche S. Aposteln zu Cöln.** — Ebenfalls in die spätromanische Periode gehört die freilich schon im 11. Jahrhundert begonnene, aber erst zu Anfang des 13. Jahrhunderts vollendete Kirche S. Aposteln zu Cöln. Die bemerkenswertheste Abweichung in ihrer Anlage ist der halbrunde Abschluss der beiden Querschiffarme und deren enge Zusammenordnung mit dem Chorraum. Dazu kommt die überaus reiche Gliederung der Mauern und Thürme. An byzantinische Vorbilder erinnert der geschweift abgeschlossene Aufsatz der achteckigen Kreuzungskuppel. Wie fast alle Bauten dieser Gegenden besteht das Gebäude zum grössten Theil aus Tufstein; nur der Sockel der Kirche, die Säulen und Bögen, sowie die Tragsteine des Dachgesimses sind aus grauem Sandstein gefertigt. Chor, Kuppel und Thurm sind noch jetzt, ursprünglich war wohl der ganze Bau mit Blei gedeckt. — S. Boisserée, a. a. O. Taf. XVI.

FIG. 5 und 6. **Dom zu Worms.** — Auch der Dom von Worms gehört zu den in langen Zwischenräumen entstandenen Kirchen der spätromanischen Periode. In der Grundanlage (Fig. 6) mag er dem Anfange des 12. Jahrhunderts entstammen: in diese Zeit gehören insbesondere die unteren Theile der westlichen, den tiefausladenden Chor einschliessenden Rundthürme; später ist die complicirte Anlage der östlichen Theile und die schwerfällig schwülstige Umgestaltung der Gewölbträger zu starken Bündelpfeilern. Das Aeussere (Fig. 5) hat eine mannigfache, doch minder reiche Anlage als die so eben betrachteten Bauwerke. Im Detail zeigt sich hier noch durchgängig das romanische Princip, wenn auch die Giebel eine sehr schlanke Gestalt haben; an den Gewölben des Inneren dagegen und namentlich an dem westlichen Chor, dem spätesten Theil des ganzen Baues, herrscht der Spitzbogen neben dem Rundbogen. — Moller, a. a. O. I, Taf. V und XVII.

FIG. 7. **Kirche von Gelnhausen.** — Mit noch grösserer Entschiedenheit tritt nun auch am Aussenbau der Uebergangsstyl an der Kirche der freien Reichsstadt Gelnhausen auf, welche in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts entstanden zu sein scheint. Der Spitzbogen ist hier schon bei der Mehrzahl namentlich der oberen Fensteröffnungen angewandt. Die Seitenflächen des Chorbaues sind mit spitzen, von Galerieen durchbrochenen Giebeln bekrönt; ähnliche Giebel umgeben auch den unteren Rand der schlank emporsteigenden Thurmdächer. Die oberen Fenster des Mittelschiffes haben noch die Rundbogenwölbung, dagegen

sind im Innern die unteren Arcaden spitzbogenförmig. — Moller, a. a. O. I, Taf. XX.

Fig. 8 und 9. **Säulenkapitäle aus dem Kapitelsaale am Dom zu Mainz.** — Die Verschmelzung der antiken Tradition mit neuen, germanischen Elementen, welche das Wesen des romanischen Styles ausmacht, musste selbstverständlich auch in den Detailbildungen ihren Ausdruck finden. Wir weisen zur Veranschaulichung dieses Verhältnisses auf zwei dem 12. Jahrhundert angehörige Säulenkapitäle hin, welche dem Kapitelsaale am Dom zu Mainz entnommen sind. Dieselben haben die Form von Kelchen, wie sie neben der gewöhnlichen schwereren Würfelbildung sich häufig an romanischen Gebäuden vorfindet, und sind mit einer einfachen viereckigen Platte bedeckt. Die Formen ihres vegetabilischen Schmuckes schliessen sich, namentlich die von Fig. 8, an korinthische Motive an, sie zeigen dieselben jedoch in einer freien und anmuthigen Umgestaltung. Ihre Durchbildung ist kräftig und die Technik von grosser Sauberkeit und Feinheit. — Moller, a. a. O. I, Taf. IX.

Fig. 10. **Dom zu Bamberg.** — Den Schluss dieser Tafel mache der Dom zu Bamberg, das glänzendste Denkmal des romanischen Uebergangsstyles. Wir theilen von demselben die östliche Ansicht in perspektivischer Verkürzung mit. Das Gebäude giebt sich von hier aus gesehen als eine Schöpfung des rein romanischen Styles kund und zeigt in der reichen Gliederung seiner Mauerflächen, Portale und Galerieen manche Aehnlichkeiten mit den Bauten der Rheinlande. Als abweichend bemerkt man jedoch bald die Anlage des Kreuzschiffes im Westen und die, wahrscheinlich durch die Lage des Gebäudes bedingten, Portale in den östlichen Thürmen. Zwischen diesen Thürmen springt der sog. Georgenchor vor, und ihm entsprechend ist im Westen dem Querschiffe der Peterschor angebaut. Unter dem Georgenchor befindet sich die Krypta. Ausser den vier Thürmen unserer Abbildung geben alte Abbildungen noch ein fünftes Thürmchen an, welches sich über der Kreuzung befunden haben mag. Das Innere zeigt spitzbogige, auf reich gegliederten Pfeilern ruhende Rippengewölbe; und auch an den grossen Fenstern des Langhauses und der Querarme tritt der Spitzbogen auf. Alle diese genannten Zeichen des Uebergangsstyles sind späteren Umbauten des bereits im 11. Jahrhundert gestifteten und am Anfange des 12. Jahrhunderts in seiner alten Gestalt vollendeten Werkes zuzuschreiben. Am spätesten scheint das Querschiff und die beiden zu ihm gehörigen Thürme entstanden zu sein. — Chapuy, Allemagne monumentale et pittoresque, Paris, livr. XI.

Taf. XIV. (47.)

DEUTSCHE SCULPTUR.

Fig. 1. **Christi Kreuzabnahme an den Egsterstelnen.** — Die bildenden Künste nahmen bei den Völkern des Nordens früher einen neuen Aufschwung, als in Italien und zwar hat unter ihnen Deutschland den

Vortritt gerade auf dem Gebiete, welches am meisten vernachlässigt war, auf dem Gebiete der Steinsculptur. Eine Anzahl von Werken dieser Gattung, welche vom Anfang des 12. bis zum Beginn des 13. Jahrhunderts in den sächsischen Ländern entstand, beginne daher die Reihe der romanischen Bildnerwerke. Wohl die ältesten darunter sind die berühmten Steinsculpturen der sog. Egstersteine bei Horn im Fürstenthum Lippe. Dieselben befinden sich zur Seite des Eingangs einer in den natürlichen Felsen gehauenen Kapelle und stellen in colossalen Relieffiguren die Abnahme Christi vom Kreuze dar. Ein bärtiger Mann hat eben den Leichnam des Herrn auf sich genommen, den ein anderer, der noch das Kreuz umfasst, losgelöst zu haben scheint. Zur Seite stehen rechts Johannes und links Maria, welche das Haupt des Erlösers hält. Oben sind in den Ecken allegorische Gestalten der Sonne und des Mondes angebracht, welche in lebhaften Geberden ihre Trauer bezeugen. Zwischen ihnen senkt sich eine nicht mit Sicherheit zu erklärende, mit dem Heiligenschein umgebene Figur, segnend und eine Kindergestalt nebst einer Kreuzesfahne im Arme tragend, vom Himmel herab. Die meisten Erklärer wollen in ihr Gott Vater mit der Seele des gestorbenen Erlösers, Andere den Heiland selbst mit der allegorischen Figur der geretteten Menschheit im Arme erkennen. Die Reliefs stehen hinter den folgenden an künstlerischer Vollendung zurück, sie übertreffen dieselben aber an schlichter Natürlichkeit und Frische der Bewegungen und haben, soweit dies der arg verwitterte Stein noch erkennen lässt, auch in der Technik eine ihrer Zeit entsprechende Höhe erreicht. Unter der mitgetheilten Hauptdarstellung findet sich ein symbolisches Reliefbild des Sündenfalls, welches auf unserer Abbildung weggelassen werden musste. — Massmann, der Egsterstein in Westfalen, Weimar 1846, Taf. I.

FIG. 2: **Opfer Abrahams, Relief aus der Kirche zu Wechselburg.** — Die Kirche von Wechselburg, ein dem Ausgang des 12. Jahrhunderts entstammender romanischer Bau, hat an der Balustrade ihrer Kanzel, welche nach Art der altchristlichen Ambonen (Taf. 34, Fig. 7) auf einem Unterbau von Säulen und Bögen ruht, eine Fülle von Steinreliefs, von denen das mitgetheilte Opfer des Isaak durch Abraham zu der östlichen Seite gehört. Schon hat Abraham an den Sohn, einen derben Knaben von auffallend völligen Körperformen, Hand angelegt und das Schwert in lebendiger, fast pathetischer Bewegung hoch geschwungen, als der von links herbeischwebende Engel die Waffe zurückhält und den am Boden im Buschwerk versteckten Widder als Ersatz für den Sohn dem Opfernden bezeichnet. — Die Reliefs stehen bereits auf einer hohen Stufe künstlerischer Ausbildung. Sie theilen den feierlichen Ernst mit den byzantinischen Werken, sie zeigen in der Schönheit der Körperformen, in dem Wurfe der Gewänder ein feines und lebendiges Verständniss der antiken Muster und sie sind zugleich Zeugnisse, dass man damals schon die überkommenen Stylgesetze mit Freiheit den eigenen Gedanken zu vermählen wusste. Auch in der Technik nehmen diese Werke einen nicht niedrigen Platz ein; ihr Material ist Sandstein, und

ursprünglich waren sie sämmtlich mit Farbe überzogen. — Puttrich, a. unten a. O. Taf. 11, Fig. C.

Fig 3. **Thronender Christus, Relief in derselben Kirche.** — Die vorstehende Darstellung entstammt der südlichen Seite des genannten Denkmals. Es ist der thronende Christus, mit der Linken das Wort Gottes umfassend, die Rechte segnend erhoben und um das Haupt die Aureole. Die Figur ragt in hohem Relief aus einer tiefen ovalen Nische hervor, welche von den Symbolen der vier Evangelisten, Engel, Adler, Stier und Löwe in weniger erhabenem Relief, umgeben ist. — Puttrich, Denkmäler der Baukunst des Mittelalters in Sachsen, I, Abth. 1: die Schlosskirche zu Wechselburg, Taf. 5.

Fig. 4—6. **Sculpturen an der goldenen Pforte zu Freiberg.** — Gleichzeitig mit den Reliefs zu Wechselburg (Fig. 1 und 2) oder wenig später, aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts, sind die reichen Bildwerke an der Frauenkirche zu Freiberg im Erzgebirge, welche ihrer architektonischen Umgebung, jenem berühmten, allein aus dem Brande der Kirche geretteten Rundbogenportale, den Namen der goldenen Pforte verliehen haben. Die zahlreichen Darstellungen sind in folgender Weise angeordnet: An der perspectivischen Abschrägung des Portales stehen auf jeder Seite vier von Säulchen getragene Figuren, links (Fig. 4) Josua, zwei Frauengestalten, wahrscheinlich Fürstinnen aus der Zeit der Errichtung des Denkmals und einer der Weisen Israels; rechts (Fig. 5) Abraham, wiederum eine gekrönte weibliche Figur, David und eine männliche Gestalt, die vielleicht als Jesaias zu erklären ist. Ueber dem Thürsturz ist das in Fig. 6 dargestellte Relief, die Anbetung der heiligen drei Könige, ausgemeisselt: Maria thront in der Mitte, in reicher Gewandung und mit einem kronenähnlichen Aufsatz auf dem Haupte; sie schlingt die Linke um das auf ihrem Schoosse sitzende Kind, welches die rechte Hand segnend erhebt, und hält in der Rechten einen kugelartigen Gegenstand. Ihr zur Rechten knieen die Könige des Morgenlandes, ihre Gaben darreichend; zur Linken steht der Jungfrau zunächst ein Engel in schöngefalteter Gewandung mit dem Scepter in der Rechten, und etwas weiter entfernt sitzt Joseph, auf seinen Stab gestützt. Zu jeder Seite von Maria's Haupt ist das Brustbild eines fliegenden Engelknaben angebracht, welcher ebenfalls einen runden Gegenstand der Jungfrau darzubringen scheint. In diesen Bildwerken und besonders in dem zuletzt beschriebenen bewundert man vor Allem die grosse Kunst, mit welcher die Composition den Gesetzen des auszufüllenden Raumes und der architektonischen Umgebung angeschmiegt ist. Sie zeigen daneben in noch höherem Grade als die Reliefs von Wechselburg feinen Sinn und inneres Verständniss für die Schönheit der Antike und athmen ein tiefes und inniges Gefühl ernster Religiosität. Die weiteren Darstellungen, welche in Reihen über dem Halbrund der Pforte folgen: Gott Vater mit Engeln, Christus als Knabe mit Heiligen, der heil. Geist in Gestalt der Taube mit den Aposteln und endlich das Weltgericht, mussten auf unserer Tafel fortbleiben. — Puttrich, die goldene Pforte der Domkirche zu Freiberg, Taf. 4 und 5.

Fig. 7 und 8. **Siegel deutscher Kaiser.** — Zur Ergänzung ziehen wir hier zwei Werke der deutschen Stempelschneiderei in den Kreis der Darstellungen hinein, welche aus dem 10. und 13. Jahrhundert stammen und somit die beiden äussersten Grenzen der romanischen Kunst bezeichnen. Fig. 7 ist ein Siegel Kaiser Otto I. und einem Wachsabdruck an einer Urkunde vom Jahre 956 nachgebildet, worin der Kaiser die Schenkung eines Dorfes im Anhaltischen an die Kirche von Magdeburg documentirt. Das Bild des Kaisers hat den starren, byzantinischen Typus; die Umschrift lautet: Otto Imp(erator) Aug(ustus). Fig. 8 ist ein Siegel Kaiser Friedrich II., worauf er den deutschen Rittern zu Mörle ihre Rechte und Privilegien bestätigt. Die Darstellung ist weit reicher in den Details und von feinerer Arbeit als bei dem anderen Siegel; in der Anordnung und im Ausdruck herrscht jedoch auch hier noch der byzantinische Typus vor. Die Inschrift lautet: Fridericus Dei gra(tia) Romano(rum) Rex semper Augustus, und in einem inneren Rand ist hinzugefügt: et rex Siciliae. — Müller, Beiträge zur deutschen Kunst und Geschichtskunde, Darmstadt 1833, II, Taf. 4, n. 1 (Fig. 8); v. Dreihaupt, Beschreibung des Saalkreises, Halle 1755, p. 13 (Fig. 7).

Fig. 9 und 10. **Sündenfall und Vertreibung aus dem Paradiese, Bronzereliefs am Dom zu Hildesheim.** — Die Kunst des Erzgusses ward die frühen Jahrhunderte des Mittelalters hindurch fortdauernd und besonders in Deutschland im Dienst der Kirche ausgeübt und blieb mit dem Alterthum wenigstens in technischer Hinsicht in lebendigem Zusammenhange. Kein Wunder also, wenn uns gleich am Anfange der romanischen Epoche Werke in Erz begegnen, welche auf einer höheren künstlerischen Stufe stehen als die gleichzeitigen Steinsculpturen. So ist es bei den vorstehenden Reliefs vom Dome zu Hildesheim, welche ihre Entstehung jenem kunstsinnigen Bischof Bernward verdanken, der mit Willigis von Mainz und Meinwerk von Paderborn damals die Pflege der Kunst in Deutschland vornehmlich in Händen hatte. Die Bildwerke befinden sich an den Flügeln der Kirchenthüre und enthalten auf 16 Feldern die Geschichte Christi und des ersten Menschenpaares. Letzterer, welche die linke Seite einnimmt, gehören die mitgetheilten Darstellungen an. Auf der ersten derselben (Fig. 9) sehen wir Adam und Eva zwischen drei Bäumen; Eva hält in jeder Hand einen der verhängnissvollen Aepfel, von denen Adam bereits einen empfangen hat. Auch die Schlange, welche sich um den Baum zur Rechten emporringelt, scheint einen Apfel zwischen den Zähnen zu halten. Zur Linken bemerken wir in den Zweigen des Baumes ein drachenartiges Thier, welches vielleicht den Satan selbst darstellen soll. Auf Fig. 10 findet sich dann die Strafe des Ungehorsams: Der Cherub, eine langbekleidete, geflügelte Gestalt, treibt die Schuldigen mit dem gezückten Schwerte aus dem Paradiese, dessen Pforte wahrscheinlich durch die zur Rechten Adams befindlichen Architekturstücke bezeichnet werden soll. Die Thür wurde zuerst im Jahr 1015 aufgerichtet; etwas jünger ist die daran befindliche Inschrift, worin Bernward nach seinem Tode als Stifter des Denkmals genannt wird. — Müller, a. a. O. I, Taf. 14.

FIG. 11. **Das Abendmahl, Steinrelief an der Kirche S. Germain des Près zu Paris.** — Ausser Deutschland ist uns aus den nördlichen Ländern nur wenig Erhebliches an bildnerischen Werken romanischen Styles und das Wenigste in Steinarbeit bekannt. Eine Vorstellung von der Beschaffenheit dieser Kunstgattung im nördlichen Frankreich mag uns indessen das hier angefügte Relief von dem Portale der Kirche S. Germain des Près zu Paris geben, deren Erbauung gewöhnlich in den Anfang des 11. Jahrhunderts gesetzt wird. Es ist ein roher, vielleicht der erste Versuch, das Abendmahl des Herrn darzustellen. Zehn Jünger sitzen in einer Reihe mit Jesus an der Tafel; Johannes lehnt in übertrieben gebeugter Lage den Kopf an den Busen des Herrn; vor dem Tisch kniet mit dem Kelch in der Hand Judas Ischarioth. Der Herr scheint so eben in ihm den Verräther anzudeuten und die Jünger drücken mit kindlich bedeutungsvollen Geberden ihre Gefühle über seine Mittheilung aus. — D'Agincourt, histoire de l'art par les monumens, Sculpt. tav. XXIX, Fig. 10.

Tafel XV. (48.)

ITALIENISCHE SCULPTUR.

FIG. 1. **Schöpfung des Weibes und Sündenfall, Steinreliefs am Dome zu Modena.** — In Italien fiel die bildende Kunst einer tieferen Verwilderung anheim als in Deutschland und der wiederholte Ausweg, ihr durch byzantinische Muster und Pflanzschulen aufzuhelfen, vermochte der frischen und selbständigen Erhebung der schlummernden Kräfte nur hinderlich zu sein. Wir finden daher noch im 12. Jahrhundert die italienische Sculptur in ungeschickten und durch keinen lebendigen Schulverband gekräftigten Versuchen befangen und erst im 13. beginnt auch hier ein der romanischen Kunstblüthe des Nordens vergleichbarer Aufschwung. Wie in der Architektur, so macht auch in den bildenden Künsten das nördliche Italien die ersten jener vereinzelten Versuche; das älteste hieher gehörige Denkmal ist der Bildercyklus an der Façade des Domes von Modena, welcher der Erbauung der Kirche zufolge in das erste Viertel des 12. Jahrhunderts fallen kann und einem Meister Wiligelmus zugeschrieben wird. Wir geben daraus die Tafel, welche in naiver Weise zwei Darstellungen aus der Geschichte Adams und Eva's miteinander verbindet: die Erschaffung Eva's aus der Rippe des schlafenden Adam durch Gott Vater und das erste Menschenpaar nach dem Sündenfalle. Die auffallend gedrängten, üppigen Körperformen und der freilich unbeholfene, aber kräftige Ausdruck, welcher namentlich an der zu Gott emporblickenden Eva in die Augen fällt, geben diesen Bildwerken ein bei aller Rohheit der Ausführung ursprüngliches und frisches Ansehen. — Cicognara, storia della scultura, Tom. I, tav. VIII, Fig. 14.

FIG. 2. **Anbetung der Könige, Steinrelief an S. Andrea zu Pistoja.** — Noch ungeschickter in der Technik und von steiferer Haltung und Geberde sind die Figuren, welche Gruamons und sein Bruder Adenodatus,

wie eine an dem Werke befindliche Inschrift besagt, auf dem Architrav der Façade von S. Andrea zu Pistoja ausmeisselten. Der mitgetheilte Streifen enthält in obiger Weise eine doppelte Darstellung: Zuerst sehen wir zur Linken die drei Könige des Morgenlandes zu Pferde herbeikommen; darauf folgt ein gekrönter Greis, vor dem eine unbärtige Gestalt kniet und zur Rechten dann die Darbringung der Geschenke selbst. Das Jesuskind auf dem Schoosse der Mutter hat eine übermässige Grösse; hinter dem Thron der Maria steht in einiger Entfernung Joseph auf seinen Stab gestützt. Die Bildwerke stammen aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts. — D'Agincourt, hist. de l'art p. les mon., Sculpt. XXVII, Fig. 1.

FIG. 3. **Himmelfahrt des Elias, Holzarbeit an S. Sabina zu Rom.** — Von romanischen Holzarbeiten wissen wir aus Italien wenig. Es genüge daher als Repräsentant dieser Gattung ein Bildwerk von der in Holz geschnitzten Thüre der Kirche S. Sabina zu Rom, auf welchem sich eine wenig bedeutende Darstellung der Himmelfahrt des Elias findet. Ein Engel schwebt dem von zwei Rossen emporgezogenen Wagen voran; die drei Personen des Vordergrundes bezeugen über den Vorgang ihre aus Staunen und Entsetzen gemischte Theilnahme. — D'Agincourt, a. a. O. XXII. Fig. 8.

FIG. 4. **Darbringung Christi im Tempel, an der Bronzethür von S. Paolo fuori le mura.** — Der Erzguss wurde in Italien schon zu Anfang des Mittelalters durch eine eigenthümliche Art eingelegter Metallarbeit verdrängt, welche namentlich viel an Kirchenthüren und so auch an der Thür der abgebrannten Basilika S. Paolo fuori le mura (vgl. Taf. 34, Fig. 1 ff.) angebracht wurde. Man belegte die Holzthüren mit dicken Bronzeplatten und zeichnete in diese die Figuren mit vertieften Contouren ein, welche dann mit Silberfäden ausgelegt wurden. Die ganze Fläche der genannten Thür zerfiel der Höhe nach in 9, der Breite nach in 6, zusammen also in 54 Felder, sämmtlich mit Darstellungen des neuen Testamentes. Die mitgetheilte Tafel gehört zu einem Bildercyklus, welcher das Leben des Heilandes von der Verkündigung und Geburt an bis zur Kreuzigung, Himmelfahrt und Ausgiessung des heil. Geistes zum Inhalte hat. Wir sehen Maria das Christkind dem hohen Priester überreichen; hinter beiden befindet sich eine Gestalt mit dem Heiligenschein. Im Hintergrunde ist der Tempel von Jerusalem angedeutet. Wie eine, freilich wohl später hinzugefügte Inschrift angibt, wurden die Bronzeplatten im Jahr 1070 im Auftrage des Consuls Pantaleon und zur Zeit, als Alexander II. Papst und der Mönch Hildebrand Archidiaconus war, zu Constantinopel von dem Giesser Stauriskos verfertigt und als ein Beleg für den andauernden Einfluss von Byzanz auf Italien können ihre Darstellungen auch nur hervorgehoben werden. Sie tragen vollständig den Typus jener mumienhaften Starrheit, welcher hier durch die Beschränktheit und Kälte der Technik noch gesteigert werden musste. — D'Agincourt, a. a. O. Taf. XIV, Fig. 19.

FIG. 5. **Bergpredigt Christi, Marmorrelief am Baptisterium zu Pisa.** — Auf einer etwas höheren Stufe steht das Marmorreliefstück von dem

Ostportale des Baptisteriums zu Pisa, dessen Gegenstand die Bergpredigt Christi zu sein scheint. Wenigstens erblicken wir den Erlöser, von einem Kreuznimbus umstrahlt und in der Linken eine Schriftrolle haltend, von einer Anhöhe herab zu einer Versammlung reden. Einige der dazu gehörigen meist bärtigen Gestalten haben Schriftrollen in den Händen. Die Arbeit fällt in das Ende des 12. Jahrhunderts. — Cicognara, a. a. O. Vol. I, Taf. VII, Fig. 3.

FIG. 6 und 7. **Christus am Kreuze und die Anbetung der Könige, Silberarbeit an einem Altar zu Citta di Castello.** — Kleine Arbeiten in edlen Metallen gehören bei der bereits damals herrschenden Prachtliebe der Kirche zu den häufigsten Denkmalen der romanischen Bildnerei. An künstlerischem Werthe überragen dieselben jedoch, wovon das vorstehende Denkmal ein Zeugniss ablegen mag, die übrigen Zweige der Kunst keineswegs. Wir haben hier den Schmuck eines Altars vor uns, welchen Papst Cölestin II. um die Mitte des 12. Jahrhunderts der Kirche von Citta di Castello, einer umbrischen Stadt, schenkte und dessen Figuren in ciselirtem Silber ausgearbeitet sind. Es sind, wie gewöhnlich, zusammenhängende Darstellungen aus dem Leben Christi, von denen wir zwei rechts von dem Mittelfelde des Ganzen befindliche Bilder mittheilen; die Kreuzigung (Fig. 6) weicht von der hergebrachten Auffassung nur insofern ab, als in einiger Entfernung von der Hauptgruppe drei Gestalten mit Heiligenscheinen, wahrscheinlich drei Jünger, zu einer besonderen Gruppe vereinigt sind. Zur Seite des Kreuzes stehen Johannes und Maria, und zu Häupten des Gekreuzigten schauen zwei geflügelte Engelgestalten hernieder. Die andere Darstellung (Fig. 7) vereinigt unmittelbar drei verschiedene Vorgänge: links Mariä Heimsuchung, dann Mariä Verkündigung und rechts die Anbetung der heiligen drei Könige. Im Hintergrunde erblickt man über einem Gebäude den Stern, welcher den Heiligen den Weg zeigte. — D'Agincourt, a. a. O. Taf. XXI, Fig. 18.

FIG. 8. **Anbetung der heiligen drei Könige an der Kanzel des Baptisteriums zu Pisa von Nicola Pisano.** — Der bereits oben erwähnte erste, aber erfolgreiche Schritt zu einer höheren Schönheit der bildenden Kunst geschah in Italien am Anfange des 13. Jahrhunderts durch Meister Nicola Pisano. Vermisst man bei ihm auch jene Frische und Innerlichkeit der deutschen Werke dieser Periode, so ist es doch sein Verdienst, inmitten der Rohheit und Verkommenheit seiner vaterländischen Sculptur die Schönheit der antiken Formenwelt gleichsam wiederentdeckt zu haben. Die folgende Generation konnte dann über diesen Standpunkt eines nur äusserlich geläuterten Formensinnes hinaus zu der wahren Belebung und Durchgeistigung ihrer Werke fortschreiten. Es war natürlich, dass von dem Antiken speciell das römische Sarkophagrelief dem Nicola als Muster vorleuchtete. Wir finden dasselbe jedoch bei den meisten seiner Schöpfungen zugleich mit neuen, aus der unmittelbaren Naturanschauung geschöpften Zügen gemischt. So bei den in Marmor ausgeführten Reliefs der berühmten Kanzel des Baptisterium zu Pisa (vgl. Taf. 42, Fig. 1), deren Vollendung bereits in die reife Mannesblüthe des Künstlers, in das Jahr 1260 fällt. Es ist ein sechsseitiger, auf Säulen ruhender Bau, auf

dessen Balustrade sich fünf getrennte Darstellungen aus der Geschichte Christi finden. Wir geben von ihnen die Anbetung der heiligen drei Könige. Maria, ganz einer Juno gleich gebildet, thront auf einem antiken Sessel mit Löwenfüssen; vor ihr knieen zwei Könige mit Geschenken, der dritte steht dahinter. Ein den römischen Genien ähnelnder Engel im Hintergrunde weist auf das Knäblein im Schoosse der Maria nieder; rechts neben dem Throne schaut das Haupt des Joseph hervor; zur Linken endlich erblickt man die Rosse der Könige, in denen jene Mischung des Antiken mit einem derben Naturalismus besonders deutlich zu Tage tritt. — Cicognara, a. a. O., Tom. I, tav. XXII, Fig. 1.

Fig. 9. **Geburt Christi an der Kanzel im Dom zu Siena von Nicola Pisano.** – Etwas später als das ebenbetrachtete Werk, etwa aus dem J. 1266 datiren die Marmorsculpturen, welche Nicola Pisano im Verein mit seinem Sohne Giovanni (vgl. Taf. 61, Fig. 1) und zwei andern Schülern an der Kanzel des sieneser Domes ausführte. Die Gesammtanlage dieses Werkes ist reicher als die der Kanzel von Pisa: die Reliefs der Balustrade, 7 an der Zahl, wechseln mit freistehenden Statuen ab und sind auch an und für sich mit einer grösseren Figurenmasse ausgestattet. Die vorstehende Tafel veranschaulicht uns eine der gedrängtesten Platten, welche verschiedene Momente aus der Geburtsgeschichte des Heilandes vereinigt. Den Mittelpunkt bildet die schöne, nach Art der liegenden Gewandfiguren römischer und etruskischer Sarkophage gebildete Gestalt der Maria als Kindbetterin. Links über ihr liegt das Kind in der Krippe, hinter welcher die Thiere, die Hirten und eine Anzahl geflügelter Engel sichtbar sind. Rechts von der Maria ist vor einem Gebäude mit Giebeln und hohen Essen die Heimsuchung der Maria in einer schönen Frauengruppe dargestellt; eine andere anmuthige Gruppe endlich befindet sich links im Vordergrunde, wo zwei weibliche Gestalten im Beisein des Joseph das Christkind baden. Die beschriebene Tafel hat einen durchaus antikisirenden Charakter und dürfte wohl zum grössten Theile von Nicola's eigner Hand gearbeitet sein. — Cicognara, a. a. O. Taf. XIV, Fig. 1.

Fig. 10. **Wunder des heil. Dominicus an der Arca di S. Domenico zu Bologna von Nicola Pisano.** – Auch an dem Sarkophage oder der Arca des heil. Dominicus in der Kirche desselben Heiligen zu Bologna, welcher der Zeit nach zwischen die beiden letztbeschriebenen Werke fällt, war Nicola Pisano nicht allein, sondern zusammen mit einigen bedeutend unter ihm stehenden Gehülfen beschäftigt. Indessen gehören doch einige Theile dieser Marmorreliefs und darunter namentlich die mitgetheilte Erweckung des Knaben entschieden dem Meister selber an. Ein Jüngling ist vom Pferde gestürzt und liegt neben demselben hingestreckt todt am Boden; zwei andere Jünglinge sind beschäftigt, ihn sanft emporzuheben; in tiefem Schmerz stehen die Angehörigen umher, die Blicke hoffend dem heil. Dominicus zugewendet, der über dem Jüngling betet, um ihn so in's Leben zurückzurufen. Dieses Relief unterscheidet sich von dem vorigen insbesondere durch die Klarheit und Einfachheit der Composition, welche selbst durch die widerstrebenden Massen des gestürzten Pferdes keine Störung in ihrer Harmonie erleidet. Damit ist hier nun aber auch

schon ein Hauch wahren und feinen Gefühls verbunden, welcher das Bildwerk geeignet macht, als Schlusspunkt dieser Epoche und als Vorzeichen der Sculptur des germanischen Styles hier an's Ende gesetzt zu werden. — Cicognara, a. a. O. tav. IX, Fig. 2.

Tafel XVI. (49.)

ITALIENISCHE, FRANZÖSISCHE UND DEUTSCHE MALEREI.

FIG. 1. **Maria mit dem Kinde, Tafelgemälde von Guido von Siena.** — Während auf dem Gebiete der Sculptur, vornehmlich in Italien ein höherer Aufschwung durch die Rückkehr zur classischen Schönheit und durch die Verfeinerung des in Rohheit verkommenen Formensinnes vorbereitet und theilweise bewirkt wurde, galt es für die Malerei vielmehr den Bruch einer bestimmten Stylweise, der Fesseln des Byzantinismus. Schon im 11. Jahrhundert wurden hiezu an verschiedenen Orten Italiens Ansätze gemacht, welche indess ohne inneren Zusammenhang und Erfolg blieben, bis auch auf diesem Felde, wie in der Architectur, das blühende Toscana die Boten des neuen Tages hervorbrachte. Unter diesen nimmt Guido von Siena eine der bescheidensten Stellen ein. Er steht, wie die mitgetheilte Madonna in S. Domenico zu Siena vom Jahr 1221 beweist, noch vielfach unter der Herrschaft der byzantinischen Stylgesetze; nach ihnen ist die ganze Anlage des Werkes und manches Einzelne in Formen und Bewegungen gefestigt; daneben aber bricht in dem lieblichen, seelenvollen Antlitz der Maria und namentlich in der anmuthig hingelagerten Gestalt des Kindes ein Strahl des neuen Lebens durch. — Rosini, storia della pittura italiana, Pisa 1839, tav. IV, Fig. 1.

FIG. 2. **Maria mit dem Kinde von Cimabue.** — Als der eigentliche Grundstein der folgenden Periode der italienischen Malerei wird der Florentiner Giovanni Cimabue, 1240—1300, betrachtet. Indessen steht auch er keineswegs ausserhalb der byzantinischen Tradition, wie ein Blick auf die vorstehende Madonna in der Kirche S. Maria Novella zu Florenz zu zeigen vermag. Der Fortschritt documentirt sich aber auch bei ihm innerhalb dieser Schranken in der innigen Empfindung, welche sowohl aus den Köpfen der den Thron der Maria umgebenden Engel als namentlich aus den Zügen der Himmelskönigin selbst uns erwärmend entgegenleuchtet. Der Meister erwarb sich durch dieses Bild schon bei seinen Lebzeiten eine seltene Berühmtheit. — Rosini, a. a. O. tav. IV, Fig. 2.

FIG. 3. [illegible]ung Mariä, Mosaik von J. Turriti. — Bei weitem freier in [illegible] Anor[illegible] [illegible]it neuen Motiven ausgestattet und von gleicher Anmuth d[illegible] [illegible]ks, wie das beschriebene Bild des Cimabue, ist die vorsteh[illegible] [illegible]gruppe der Mosaiken, mit welchen der Mönch Jacobus [illegible] 13. Jahrhunderts die Altarnische von S. Maria Mag[illegible]gnmückte. Dieselbe stellt in colossalen Figuren die [illegible] durch Christus dar. Beide sitzen, von einem Kreis [illegible]en auf azurnem Grunde umschlossen, zusammen auf

einem geräumigen Sessel, der mit kostbaren Polstern belegt und mit Edelsteinen reich geschmückt ist. Christus hält in der Linken ein aufgeschlagenes Buch und setzt mit der Rechten der Maria die Krone auf das leise gegen ihn geneigte Haupt. Die letzterwähnte Bewegung und die Haltung der Maria überhaupt, welche bescheiden die eine Hand auf die Brust legt, die andere abwehrend erhebt, sind von unvergleichlicher Lieblichkeit und Zartheit. Zu Füssen der beiden göttlichen Gestalten schweben Sonne und Mond und zu beiden Seiten des Kreises knieen Schaaren anbetender Engel in kleinerem Maassstab. An die beschriebene Mittelgruppe schliesst sich dann eine weitere Fülle von Figuren und Ornamenten an, welche auf unserer Tafel ausgelassen werden mussten. — Valentini, la patriarcale basilica Liberiana, Roma 1839, tav. LV.

Fig. 4 und 5. **Mosaiken an der Façade von S. Maria Maggiore zu Rom.** — Dass neben diesen Regungen des neuen Lebens auch die streng byzantinische Weise in grossen Werken fortdauerte, zeigen uns u. A. die Mosaiken an der Façade von S. Maria Maggiore zu Rom, welche gegen 1300 von Philippus Rusuti angefertigt wurden. Es sind vier Tafeln, sämmtlich mit Bezug auf die Gründung der Kirche durch den Papst Liberius und den Patricier Johannes. Auf dem ersten Felde links (Fig. 4) sehen wir, wie die Inschrift angiebt, wie Maria dem Papste Liberius erschien und sagte: „Baue mir eine Kirche auf dem Orte, den der Schnee dir bezeichnen wird." Liberius ruht unter einer leichten Rundbogenarchitektur auf seinem Ruhebett, zu dessen Füssen ein Diener Wache hält. Oben am Himmel erscheint in einem von Wolken getragenen Kreise Maria mit dem Christkind im Arme, von Engelschaaren umgeben. Darüber erblickt man das gestirnte Himmelsgewölbe. Auf einer andern Tafel (Fig. 5) ist dann dargestellt, „wie der Papst und Johannes mit dem Clerus und dem römischen Volke ehrfurchtsvoll den Ort der Maria weiht". Liberius, in vollem Ornat und von zwei Cardinälen begleitet, denen sich der Clerus und viel Volk anschliessen, zeichnet die Grenzlinien mit seinem Stabe in den Schnee, dessen Flocken man vom Himmel herabfallen sieht. Oben erscheinen Christus und Maria in einem farbigen Kreise und blicken segnend auf den Vorgang hernieder; den Kreis umgeben vier geflügelte Engelsköpfchen. Auf den beiden andern, hier übergangenen Tafeln sieht man Maria in ähnlicher Weise dem Johannes erscheinen und dieser eilt zum Papst, um ihm das Gesicht mitzutheilen. Von freierer und tieferer Auffassung finden sich in den genannten Bildern nur geringe Spuren, doch lobt man an ihnen die geschickte Vertheilung in die architectonischen Umgebungen und eine ausnehmend saubere und fleissige Technik. — Valentini, a. a. O. tav. CIII.

Fig. 6. **Jacob und Isaak, Mosaik am Dome von Monreale.** — Etwa auf gleicher Stufe mit den vorigen beiden Mosaiken stehen die musivischen Arbeiten in den Arcaden des Domes von Monreale auf Sicilien. Sämmtlich Darstellungen aus dem alten Testamente bedecken sie, von reichem Ornamentenwerk eingefasst, die über den Spitzbögen des Arcadenganges hinlaufenden Wände nebst den Zwischenmauern der Fenster, und stammen, nach der Erbauung des Domes zu urtheilen, aus den letzten Decennien

des 12. Jahrhunderts. Wir theilen von ihnen die Tafel mit, welche, wie die beigeschriebene Inschrift lehrt, die Segnung Jacobs durch Isaak vorstellt. Der Vater hat eben die Hand auf das Haupt des niederknieenden Sohnes gelegt, als Esau, der Erstgeborene, herbeieilt, mit der Jagdbeute beladen. Im Hintergrunde steht Rebecca, die Mutter, vor der Wohnung Isaak's mit einem Gefässe in der Hand, welches das trügerische Essen enthält, mit welchem Jacob den Segen des Vaters sich erworben hatte. — Hittorf et Zanth, Architecture moderne de la Sicile, Paris 1832, n. 65.

FIG. 7 und 8. **Wandmalereien aus der Apocalypse in der Kirche von S. Savin.** — Gänzlich frei von byzantinischen Einflüssen sind die phantastischen Wandmalereien, die merkwürdigsten dieser Epoche, mit welchen die Kirche von S. Savin im Poitou (vgl. Taf. 43, Fig. 8) angefüllt ist. In der Vorhalle sind es Gegenstände aus der Apocalypse, welchen wir die beiden mitgetheilten Stücke entlehnen. Das Eine (Fig. 7) führt uns nach Apocal. Cap. XII, V. 7 den Kampf der Engel gegen den Drachen vor; auf weissen Rossen stürmen sie, an ihrer Spitze der Erzengel Michael, auf das geflügelte Ungethüm ein. Der Gegenstand des anderen Bildes ist enthalten in Apocal. Cap. XII, V. 3 ff.: Eine Frau mit ihrem Kinde im Schooss sitzt in einer rothgefärbten Scheibe, dem Bilde der Sonne, neben der ein Strom herniederfliesst. Ueber diesen stürmt ein Drache heran, der mit seinem gewaltigen Schweif die Sterne vom Himmel schlug und droht der Frau das Kind zu entreissen. Doch von der andern Seite schwebt zu ihrer Hülfe ein Engel aus dem Himmel, der als eine feste Burg in einer Scheibe zur Linken dargestellt ist, hernieder und rettet das Kind in Gottes Schooss. Am Boden sitzt Johannes, erschreckt zu der Vision emporgerichtet. Die Umrisse der Gestalten sind roth gemalt und mit einfachen Farben ausgefüllt; die Proportionen sind übermässig schlank; der Gesammteindruck der Bilder soll ein ernster und nicht unharmonischer sein. Ihre Entstehung fällt wohl zwischen das Ende des 11. und die Mitte des 12. Jahrhunderts. — De Caumont, bulletin monumental, Vol. XII, 1846, p. 211 und 213.

FIG. 9. **Die klagenden Mütter von Bethlehem, Miniaturbild.** — Wir wandten schon in der vorigen Periode (vgl. Taf. 37, Fig. 11) die Miniaturen der Manuscripte zur Ergänzung unsrer Anschauungen von den Werken der frühmittelalterlichen Malerei an. Auch von dem neuen Leben, welches in der romanischen Kunst erwachte, sehen wir in dem vorstehenden Beispiel diese kleinen Malereien mächtig ergriffen. Dasselbe schmückt eine in Berlin befindliche Handschrift des Werinher von Tegernsee, welche in die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts zu setzen ist und giebt eine wunderbar erregte Darstellung der klagenden Mütter von Bethlehem. Hier sitzt eine der Mütter, das Haupt auf die Hand gestützt, in stummem Schmerze vor sich hinstarrend, dort blickt eine zweite vorwurfsvoll gen Himmel und andere sieht man in den leidenschaftlichsten Bewegungen sich an die Brust schlagen, das Gewand zerreissen und die Hände ringen. Bei aller Fehlerhaftigkeit der Zeichnung bemerkt man in dieser Darstellung ein kräftiges Naturgefühl und eine nach Ausdruck ringende Leidenschaft. — Kugler, de Werinhero Saeculi XII. monacho Tegernseensi, p. 53.

Tafel XVI A. (49 A.)

DEUTSCHE MALEREI.

Fig. 1—7. **Wandgemälde aus der Kirche zu Schwarz-Rheindorf.** — Für die Entwicklung der Malerei in Deutschland zur Zeit des romanischen Architekturstyles hatten wir früher nur ungenügende Anschauungen an den Miniaturbildern der Handschriften (vgl. Taf. 49, Fig. 9). Neuerdings ist nun eine Reihe von Wandgemälden entdeckt und von der Tünche späterer Zeiten befreit worden, welche einen überraschenden Aufschluss über die Bedeutung und Ausdehnung der monumentalen Malerei in jenen Jahrhunderten gewähren. Darnach ist kein Zweifel mehr, dass alle romanischen Kirchen gänzlich, oder doch in ihren wichtigsten Theilen, dem Chor und Presbyterium, mit farbigem Schmuck versehen, mit den Gestalten Christi, der h. Jungfrau, sammt den Aposteln und Evangelisten, den Märtyrern und den Schutzheiligen der Kirche ausgemalt waren. Dazu kommen oft Darstellungen nach Vorgängen der h. Schrift, und selbst die Figuren weltlicher Personen, der Stifter und Schützer des betreffenden Werkes. Die Gemälde sind auf einen sorgfältig vorbereiteten trocknen Mauerbewurf, mit vorwiegend kräftigen, ungebrochenen Farben ausgeführt. War in der altchristlichen Epoche der Goldgrund vorherrschend, so ist jetzt der Grund in der Regel ein sattes Blau, gelegentlich grün umrandet; ausserdem wird Roth mit Vorliebe und in grosser Ausdehnung angewendet. Die Nimben, sowie die aus kreuz- oder lilienartigen Mustern gebildeten Verzierungen reicher Prachtgewänder sind gewöhnlich durch aufgetragene gipsartige Stuckmasse reliefartig dargestellt und vergoldet. Von einer Modellirung der Gestalten ist im Allgemeinen noch nicht die Rede; vielmehr sind die Figuren in kräftiger, mit einem ungebrochenen Lokalton ausgefüllter Umrisszeichnung behandelt, die Gewandung fliesst in grossartigen Motiven, in denen die Antike nachklingt, herab, das Gefühl für die Verhältnisse der menschlichen Gestalt zeigt sich schon lebendig, wenn gleich die Einzelheiten, namentlich Hände und Füsse meistens ungeschickt gezeichnet sind. — Wir beginnen die Uebersicht dieser wichtigen Werke mit den Malereien der Kirche zu Schwarz-Rheindorf bei Bonn. Diese Kirche, eins der interessantesten Denkmale aus der Blüthezeit des romanischen Styles, wurde urkundlich im Jahre 1151 eingeweiht. Ihre malerische Ausschmückung kann nach den gründlichen Untersuchungen von A. Simons*) nur von 1150—1155 ausgeführt sein. Die Bestimmtheit dieser Datirung, verbunden mit der hohen Stellung der Gemälde unter den übrigen bekannt gewordenen Leistungen ihrer Zeit verleiht ihnen einen hohen Werth für die Kunstgeschichte. Die bis jetzt durch Herrn Hohe in Bonn aufgedeckten Wandbilder befinden sich in

---

*) Vgl. A. Simons, die Doppelkirche zu Schwarz-Rheindorf 1846, und von demselben Verfasser: „Farbenschmuck mittelalterlicher Bauwerke", im Jahrbuche des Vereins für Alterthumsfreunde im Rheinland. Bd. X.

dem unteren Theile des als Doppelkirche angelegten Bauwerkes. Sie bestehen aus grossartigen Einzelfiguren und — besonders an den Gewölbefeldern — aus umfassenden Compositionen, deren Inhalt und Gedankenverbindung bis jetzt noch nicht ermittelt worden ist. Fig. 1 und 2 sind zwei sitzend dargestellte Fürsten, die sich in den Seitennischen der nördlichen und südlichen Hauptnische befinden. Fig. 3 giebt aus der in der nördlichen Hauptnische gemalten figurenreichen Kreuzigung die innig empfundene Gruppe der Maria, die, ohnmächtig zusammensinkend, von Johannes aufrecht gehalten wird. Fig. 4 eine weibliche Figur am Spinnrocken beschäftigt, der östlichen Chornische entnommen, voll liebenswürdig naiver Grazie. Fig. 5 Maria mit dem Kinde, ist von den Gewölbemalereien des Mittelraumes, Fig. 6 und 7 endlich gewähren eine Anschauung von den ausgedehnteren Compositionen, welche sich über ganze Gewölbekappen ausbreiten, und zwar Fig. 6 die Darstellung der Anbetung eines Götzenbildes, vielleicht der Athene, von einer Gewölbekappe des westlichen Kreuzarmes; Fig. 7 eine Kampfscene, vom Gewölbe des nördlichen Querarmes. — Nach den im Berliner Museum befindlichen Zeichnungen von Hohe.

Fig. 8 und 9. **Wandgemälde aus der Taufkapelle bei S. Gereon zu Köln.** – Entschieden später als die Rheindorfer Bilder, jedenfalls schon dem Beginn des 13. Jahrhunderts angehörig, erscheinen die Wandgemälde in der Taufkapelle zu S. Gereon in Köln, von denen wir unter Fig. 8 den heil. Constantinus, unter Fig. 9 die heil. Catharina mittheilen. In der technischen Behandlung den Rheindorfer Arbeiten verwandt, zeigen diese jüngeren Werke bereits in der Gewandung ein unruhiges, geknittertes Wesen, eine Manier, die auf das Abblühen des romanischen Styles hindeutet. — Nach den im Berliner Museum befindlichen Zeichnungen von Hohe.

Fig. 10 und 11. **Wandgemälde aus der Nicolaikapelle zu Soest.** – Auch in Westfalen sind neuerdings mehrere bedeutende Reste von Wandgemälden aufgedeckt worden, von denen wir einige Beispiele geben. Die Nicolaikapelle in Soest, ein zierliches zweischiffiges Gebäude aus romanischer Zeit, ist mit Wandbildern geschmückt, welche sowohl dem Charakter der Zeichnung und Gewandung, als auch den nischenartig aufgemalten architektonischen Hintergründen nach, in das erste Drittel des 13. Jahrhunderts, vielleicht um 1230, fallen dürften. Aus den Apostelgestalten, welche die Chorwand bedecken, wählen wir unter Fig. 10 die zwei ersten aus; ihnen gegenüber befindet sich der unter Fig. 11 mitgetheilte Schutzpatron der Kirche, S. Nicolaus, dem zwei Engel den Krummstab reichen und die bischöfliche Mitra aufsetzen, während Bittende, Hülfebegehrende zu seinen Füssen knieen und flehend die Hände erheben. — Nach der Zeichnung von J. Acht im Atlas zu W. Lübke's Werk über die mittelalterliche Kunst in Westfalen.

Fig. 12. **Johannes der Täufer; Wandbild aus der Kirche zu Methler.** – Später als die Soester Arbeiten scheinen die in der Kirche zu Methler bei Dortmund in jüngster Zeit entdeckten Wandgemälde zu sein. Sowohl

die entschiedener auf individuelle Charakteristik der Köpfe gerichtete Auffassung, als auch die Anwendung der Schattirung mit dunkleren Tönen zur kräftigeren Modellirung der Gestalten spricht dafür. Auch die Haltung der Körper hat bereits den weichen, beinahe sentimentalen Zug, welcher der gothischen Epoche eigenthümlich ist. Jedenfalls sind diese Bilder, von denen wir die Gestalt des Täufers Johannes aus dem Gewölbe des Chores wählen, erst in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts entstanden. — Nach der Zeichnung von W. Lübke a. a. O.

Fig. 13 und 14. **Wandgemälde in der Abteikirche zu Brauweiler.** — Ebenfalls dem Ausgange der romanischen Epoche, und mit starken Anklängen an die Gefühlsweise der folgenden Zeit, sind die jüngst durch Hohe aufgedeckten Gemälde im Chor der Kirche zu Brauweiler bei Köln zuzuschreiben. Diese grossartige Kirche ist im Wesentlichen ein Erzeugniss der Spätzeit romanischer Bauweise, des sogenannten Uebergangsstyles. Ihre Wandgemälde werden nach dem weichen Fluss der Gewänder, der sanften, zart geneigten Haltung der Gestalten und selbst nach den gothisirenden Verzierungen am Throne Christi frühestens dem Ausgange des 13. Jahrhunderts angehören. Sowohl die h. Catharina, Fig. 13, die sich in der Chorapsis findet, wie der thronende Christus Fig. 14, der die Mitte der Apsidenwölbung einnimmt, sind kaum noch romanisch zu nennen. Man vergleiche die Catharina z. B. mit der schon spätromanischen Catharina aus der Taufkapelle zu S. Gereon Fig. 9. — Nach den Zeichnungen von Hohe.

Fig. 15. **Vom Deckengemälde der Michaelskirche zu Hildesheim.** — Nicht bloss in den westlichen Gegenden Deutschlands, sondern auch im Mittelpunkte der sächsischen Länder, wo der romanische Styl eine lange Blüthezeit erlebt hat, finden sich Beispiele von monumentaler Malerei aus jener Epoche. Unter den bis jetzt bekannt gewordenen stehen die leider durch die Restauration zu Grunde gerichteten der Liebfrauenkirche zu Halberstadt, sowie die ungemein ausgedehnten und grossartigen des Domes zu Braunschweig obenan. Wir ziehen indess vor, von einem anderen Werke monumentaler Malerei, das in seiner Art ein Unicum in den Ländern diesseits der Alpen zu sein scheint, von der gemalten Holzdecke der grossartigen S. Michaelskirche zu Hildesheim, ein Beispiel zu geben. Die Gemälde, ihrem ganzen Kunstcharakter nach offenbar der spätromanischen Zeit des 13. Jahrhs. angehörend, sind, mit Ausnahme geringer, in späterer Zeit restaurirter Theile, in ihrem ganzen Umfange unberührt geblieben. Die grossen Mittelfelder enthalten in einzelnen Hauptfiguren den Stammbaum des Heilandes, die sogenannte Wurzel Jesse. Die Anordnung, Gliederung und Vertheilung des Ganzen, die Gruppirung der Hauptdarstellungen mit den umgebenden Nebenfiguren, die reiche Ornamentik und die kraftvolle Harmonie ungebrochener Farbentöne verleihen dem Werke eine hohe Stellung in der künstlerischen Entwicklung jener Zeit. Wir geben eins der mittleren Hauptfelder, welches die Gestalt eines Königs enthält. — Nach der im Berliner Museum befindlichen Zeichnung des Malers Schrader in Hildesheim, im Farbendruck von Storch und Kramer herausgegeben von Dr. Kratz.

D. Germanischer Styl.

Der romanische Styl hatte kaum seinen vollendeten Ausdruck gefunden und stand in den wichtigsten Kulturländern noch in reichster Blüthe, als mit dem Auftreten des gothischen Baustyles eine zweite Periode der mittelalterlichen Kunst begann, welche man nach ihren wesentlichen Zügen wohl am besten mit dem allgemeinen Namen des germanischen Styles bezeichnet. In der Architektur, der stimmführenden Kunst jener Zeiten, regte sich dieses neue, aus dem Norden Frankreichs herstammende Kunstprincip bereits im Anfange des 13. Jahrhunderts, gewann bis gegen die Mitte des 14. Jahrhunderts seine edelste Gestaltung und verfiel dann mit dem 15., im Norden erst mit dem Ende des 16. Jahrhunderts. Die bildenden Künste, gleichzeitig mit der Architektur und durch die neuen Stylgesetze derselben in entsprechender Weise umgestaltet, schlossen dagegen ihre Entwickelung im germanischen Style schon ein Jahrhundert vor jenem Verfalle der Baukunst ab.

Tafel XVII. (50.)

FRANZÖSISCHE ARCHITEKTUR.

Fig. 1 und 2. **Kirche Notre-Dame von Paris.** — Die Kirche Notre-Dame zu Paris führt uns, als eines der frühesten Denkmäler der neu entstandenen Bauweise in die erste Anfangszeit des gothischen Styles, den sie noch mit manchen romanischen Elementen gemischt aufweist. Ihre ältesten, schon am Anfange des 11. Jhrhdts. fundirten Theile, rühren aus den letzten Decennien des 12. Jahrhunderts her; dazu gehören die ganze Plananlage, das erste Stockwerk mit seinen dicken Rundsäulen, das Schiff und das südliche Portal an der Façade (Fig. 4). Das Uebrige datirt zum grössten Theile aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts; die den Chor umgebenden Kapellen sind im Jahr 1351 vollendet; ein kleines Portal, welches den Namen la porte rouge führt, wurde sogar erst im 15. Jahrhundert hinzugefügt. Die Kirche, fünfschiffig im Langhause sowie im Chore (Fig. 5), hat an letzterem noch nicht den polygonalen, sondern einen halbkreisförmigen Abschluss; das Querhaus entbehrt der Seitenschiffe und ist an seinen Enden durch starke Mauermassen mit tiefeinschneidenden Portalen bezeichnet. Durch Einziehung der Strebepfeiler sind später ein sechstes und siebentes Schiff gebildet, welche den rings umlaufenden Kapellenkranz ausmachen. Schwere Rundsäulen tragen die breiten Kreuzgewölbe des Schiffes; das Ganze zeigt schwerfällige Proportionen. Die Façade (Fig. 4) baut sich in drei Stockwerken auf, über welchen die beiden unvollendet gebliebenen Thürme sich erheben; der zwischen denselben liegende Portalbau ist horizontal abgeschlossen und trägt eine offene Galerie, welche die Thürme mit einander verbindet. In der Mitte des zweiten

Stockwerkes befindet sich ein colossales Rundfenster, die Rose. Ueber der Kreuzung steigt ein leichtes Thürmchen empor. — Alexandre de Laborde, a. a. O. vol. II, pl. 174, Grundriss; Emile Leconte, Choix de monumens du moyen âge, érigés en France dans le XIIe, XIIIe, XIVe et XVe Siècles, Notre Dame de Paris, pl. 1, Aufriss.

FIG. 3. **Kathedrale von Chartres.** – Unter der grossen Anzahl frühgothischer Kirchen, welche Frankreich, als das Vaterland dieses Styles, aufzuweisen hat, nimmt die Kathedrale von Chartres eine der bedeutendsten Stellen ein. Mit den Krypten unter dem Chor und dessen Umgängen noch in die romanische Periode hinaufreichend, ward sie vom Anfange des 13. Jahrhunderts an im gothischen Style neu gebaut und in ihren wesentlichen Theilen gegen Ende desselben Jahrhunderts vollendet. Der äussere Chorschluss stammt mit dem nördlichen Thurm der Façade aus dem 16., die letzten Theile an derselben Seite der Kirche erst aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts. Wird nun auch die Kirche ihrer Anlage nach zu den Monumenten des strengen gothischen Styles zu zählen sein, so gewährt uns ihr Inneres, welches die vorstehende Abbildung veranschaulicht, doch schon den Anblick der hauptsächlichsten Umgestaltungen, welche der neue Baustyl mit sich führte. Der Grundriss hat die Gestalt eines Kreuzes, jedoch mit der charakteristischen Abweichung, dass der östliche Theil fünfschiffig ist, während die drei anderen Arme nur in drei Schiffe zerfallen. Damit ist eine bedeutend reichere Entwickelung des Chores gegeben: derselbe hat einen siebenseitigen Abschluss und ist von einem doppelten Umgange eingeschlossen, an welchen sich ein Kranz von sieben ebenfalls polygonen Kapellen anlegt. Eine andere wesentliche Neuerung betrifft den Aufbau. Derselbe gestaltet sich im Chore auf gleiche Weise wie in den andern Theilen, durchaus nach den Gesetzen des consequenten gothischen Vertikalismus. An den achteckigen, mit Halbsäulen umstellten Pfeilern schiessen schlanke Säulenbündel bis zu der halben Höhe der Oberwände auf, als Stützen der durch ein Kapitäl mit ihnen vermittelten Kreuzgewölberippen. Ueber den unteren Spitzbogenarcaden folgt in den oberen Wänden zuerst eine offene Galerie, Triforium genannt, und darüber in den obersten Theilen zwei dicht aneinander gerückte Spitzbogenfenster, zwischen denen, zu möglichster Beseitigung der Wandmasse, noch eine Rosette angebracht ist. Von den äusseren Theilen, worunter sich einzelnes Romanische noch verstreut findet, wollen wir nur die brillant ornamentirten Portale und über denselben die durch ihre Glasmalereien berühmt gewordenen Rundfenster hervorheben. — Chapuy, Vues pittoresques de la Cathédrale de Chartres, Paris 1828, n. 11.

FIG. 4. **Kathedrale von Bourges.** – Den complicirten Aussenbau und seinen constructiven Zusammenhang mit der eben betrachteten Neugestaltung des Inneren einer gothischen Kirche lernen wir an dem mitgetheilten Durchschnitt der Kathedrale von Bourges kennen. Dieselbe bietet uns ein Beispiel des gothischen Strebesystems in seiner reichsten Mannigfaltigkeit. In schönem Verhältnisse zu der Höhe des stolz ansteigenden Mittelschiffes erheben sich auf den Pfeilern der vier Seitenschiffe jene

Reihen viereckiger Mauerpfeiler, Strebepfeiler genannt, welche die über den Seitendächern schwebenden Strebebögen halten. Vermittelst der letzteren wird der Seitenschub der oberen Theile des Mittelschiffes und der Seitenschiffe zu den starken äusseren Streben hinabgeleitet. Auf diese Weise entsteht um den mehrfach abgestuften Kern eine luftige Hülle von Bögen und Stützen, welche den Blick über die Mannigfaltigkeit ihrer einzelnen Theile hinweg in einer einzigen Linie zu der Spitze des Ganzen emporgleiten lässt. — Cahier et Martin, Vitraux de la Cathédrale de Bourges, Paris 1842—43, Fol. Titelvignette.

FIG. 5. **Kathedrale von Amiens.** — Von ähnlicher, entschieden gothischer Gestaltung wie die mitgetheilte Kathedrale von Chartres ist das Innere der vorstehenden Kirche Notre-Dame von Amiens, welche mit Ausnahme der erst im 14. Jahrhunderte vollendeten Thürme im Verlauf der Jahre 1220—1288 unter Leitung der Architekten Robert de Luzarche, Thomas de Cormont und dessen Sohn Renaud ausgeführt wurde. Der Plan der Kirche hat, wie bei der Kathedrale von Chartres, die gewöhnliche Gestalt eines lateinischen Kreuzes mit wenig ausladenden Querarmen; der westliche Theil und der Querbau sind dreischiffig, während der Chorraum sich fünfschiffig mit siebenseitigem Schluss und Kapellenkranz gestaltet; die äusserste Chornische hat eine besonders weite Ausladung. Die Verhältnisse des Inneren sind ungemein leicht und edel; reichgegliederte Pfeiler tragen die von schlanken Triforien und grossen Fenstern durchbrochenen Oberwände; die Fenster sind mit herrlichen Glasmalereien geziert. — Alexandre de Laborde, Monumens de la France classés par ordre chronologique, vol. II, pl. 165.

FIG. 6 und 7. **Kathedrale von Orleans.** — Die Kathedrale von Orleans stammt freilich in ihrer jetzigen Gestalt erst aus den Jahren 1601 bis 1790, sie kann jedoch, da der in jener Zeit vorgenommene Neubau durchaus nach dem Vorbilde der dem 13. Jahrhunderte gegründeten und in den Religionskriegen zerstörten alten Kirche ausgeführt wurde, als ein Baudenkmal der gothischen Periode gelten und gehört in ihrer reichen und mannigfaltigen Gestaltung zu den merkwürdigsten Beispielen dieses Styles. Der Reichthum der inneren Anlage mit ihren schöngegliederten Pfeilern und dem Kranze polygonaler Kapellen lässt sich aus dem Grundplan (Fig. 7) ersehen. Zur Veranschaulichung des complicirten Strebesystems ist die Ansicht von der Südseite des Chores ausgewählt worden. Die oberen Strebebögen sind mit spitzbogigem Fenstermaasswerk durchbrochen. Die Strebepfeiler steigen in Gestalt kleiner, thurmartiger Pyramiden, Fialen genannt, schlank empor. Die unteren Ansätze der Dächer sind mit durchbrochenen Mauerbrüstungen umzogen. Die ausnehmend reich entwickelte Façade zeigt zwei breite, horizontal abgeschlossene Thürme, während die Kreuzung des Langhauses mit dem Querbaue ein leichtes Spitzthürmchen trägt. — Chapuy, vues pittoresques de la Cathédrale d'Orléans, Paris 1826, pl. III et V.

FIG. 8. **Rosette der Kathedrale von Rheims.** — Die Verzierung der Mauermassen, namentlich der Façaden, durch grosse Rundfenster haben wir schon bei den Denkmälern des romanischen Styles angetroffen (vgl.

Taf. 41, Fig. 5). In der Gothik erhielten diese in jener Periode durch strahlenförmig angeordnete Rundbogenarcaden gegliederten Fenster, Rosen oder Rosetten genannt, eine ungleich belebtere Gestalt. In Fig. 8 sehen wir hievon noch ein einfacheres Beispiel, welches der auf Taf. 51, Fig. 1 in der Innenansicht mitgetheilten Kathedrale von Rheims entnommen ist. Concentrisch angeordnete Spitzbogenarcaden bilden seine Hauptgliederung, dazwischen legt sich das kleinere Maasswerk, in Gestalt von sog. Dreioder Vierblättern, Säulchen und Bögen. Den äussern Rand des Fensters ziert ein Blattornament. — Chapuy, vues pittoresques de la Cathédrale de Rheims, pl. V, Fig 8.

Fig. 9. **Rosette der Kathedrale zu Amiens.** – Eine mannigfaltigere, phantastische Gliederung zeigt das Rundfenster der Kathedrale von Amiens (vgl. Fig. 3). Sein Maasswerk ist hauptsächlich aus jenen flammenförmigen Theilen zusammengesetzt, welche man im Mittelalter mit dem Namen „Fischblasen" bezeichnete. Dieselben sind im Allgemeinen regelmässig um einen Mittelpunkt geordnet, setzen jedoch an die Stelle der bis dahin herrschenden streng geometrischen Formen ein unruhiges Spiel mit wirren Verschlingungen. Am Rande finden sich daneben die bereits betrachteten Dreiblätter. — Chapuy, a. a. O.

Tafel XVIII. (51.)

FRANZÖSISCHE UND NIEDERLÄNDISCHE ARCHITEKTUR.

Fig. 1 und 5. **Kathedrale von Rheims** – Wir fügen den französischen Kirchen des gothischen Styles hier noch zwei Bauwerke an, von denen das eine, die Kirche Notre-Dame zu Rheims als der Schauplatz der französischen Königskrönungen und eines der edelsten Monumente der frühgothischen Zeit, sich grosser Berühmtheit zu erfreuen hat. Die Kathedrale wurde i. J. 1211 unter Leitung des Baumeisters Robert de Coucy begonnen und nach Verlauf von kaum 30 Jahren vollendet. Der Grundplan (Fig. 5) zeigt uns ein dreischiffiges Langhaus mit ebenfalls dreigetheiltem, weit vorspringendem Querbaue, welcher, in der Längenrichtung der Kirche fünfschiffig, sich unmittelbar in den gleichfalls fünfschiffigen Chorraum fortsetzt. An den fünfseitig geschlossenen Chorumgang reiht sich ein Kranz von fünf Kapellen. Das Innere (Fig. 1) baut sich in grossen edlen Verhältnissen zu einer imposanten Wirkung auf. Die Pfeiler und Oberwände haben eine reiche Gliederung und das ganze Innere ist, besonders an der Eingangswand, mit einer Fülle bildnerischen Schmuckes ausgestattet. In gleicher Weise ist auch das Aeussere verziert, von dem wir das grosse Rundfenster auf Taf. 50, Fig. 8 bereits mitgetheilt haben. — Chapuy, la France monumentale et pittoresque, pl. 92.

Fig. 2 und 3. **Kirche S. Ouen zu Rouen.** – Den Schluss unserer Beispiele der gothischen Kirchenbaukunst in Frankreich bilde die Kirche S. Ouen zu Rouen in der Normandie, welche an der Stelle eines älteren

Heiligthumes im Anfange des 14. Jahrhunderts begonnen, aber nur in ihren östlichen Theilen überhaupt vollendet wurde. Den grossen, mit Giebeln, Fialen und Fenstern reich ausgestatteten Thurm über der Kreuzung fügte man gegen Ende des 15. und zu Anfang des 16. Jahrhunderts hinzu. Das Gebäude ist in der Grundanlage (Fig. 3) kreuzförmig, mit drei Schiffen in dem westlichen und fünf in dem östlichen Theile; der Chorraum ist von einem polygonalen Kapellenkranz abgeschlossen. Das weit ausladende Querschiff ist gegen Süden und Norden durch einen besonderen Portalbau und in der oberen Wand durch eine ungeheure Rosette von reicher Gliederung ausgezeichnet; Fig. 2 gibt davon die südliche Ansicht. An dem westlichen Ende des Gebäudes waren zwei Thürme projektirt, welche jedoch mit dem Portal nicht in einer Flucht gebaut, sondern der Façade übereck vorgelegt sind (Fig. 3). Die Verhältnisse der Kirche sind zierlich und das Ganze hat einen leichten, aufstrebenden Charakter; das Mittelschiff erhebt sich um ein Bedeutendes über die Seitenschiffe hinaus und wird mit den aus den Umfassungsmauern emporsteigenden, mit Fialen bekrönten Strebepfeilern durch ein mannigfach gegliedertes System von theils einfachen, theils verdoppelten Strebebögen in Verbindung gesetzt. — Alexandre Laborde, a. a. O. pl. 197 und 198, Fig. A.

Fig. 4. **Gerichtspalast zu Rouen.** — Auch von der Profanarchitektur des gothischen Styles hat Frankreich die glänzendsten Muster aufzuweisen; doch gehören dieselben erst der Zeit um 1500, also dem äussersten Ende der Stylperiode an. Eines der reichsten ist der Justizpalast in Rouen, dessen Aeusseres unsere Abbildung veranschaulicht. Die Formen der gothischen Architektur sind hier bereits ihrer constructiven Bedeutung fast völlig enthoben und in spielend decorativer Weise angewandt; doch entwickelt sich in dieser Verwendung ein solcher Reichthum der Erfindung und bei aller Willkür eine solche Anmuth, dass man dem Bauwerke den Eindruck einer gewissen phantastischen Pracht nicht absprechen kann. — Chapuy, la France monumentale et pittoresque, pl. 3.

Fig. 6. **Rathhaus in Brüssel.** — Bei der Bedeutung, welche für die politische Machtstellung der Niederlande in damaliger Zeit das Bürgerthum besass, ist es natürlich, dass auch in der Architektur dieser Gegenden die bürgerlich-profanen Bauten den übrigen voranstehen. Was wir von solchen in gothischem Style besitzen, leitet seinen Ursprung selbstverständlich von dem nahen Frankreich ab und datirt demzufolge auch erst aus den späteren Zeiten des Styles. Das mitgetheilte Rathhaus in Brüssel wurde in den Jahren 1400—1441 von dem Architekten Johann van Ruysbroeck erbaut. Es ist ganz aus Hausteinen aufgeführt und zeigt bei einfacher Grundanlage eine reiche Durchbildung des Einzelnen. Die Hauptfaçade, ein dreistöckiger, an dem Aufsatze des hohen Daches von einer durchbrochenen Steinbalustrade gekrönter Bau, wird durch einen gewaltigen, nicht unbedeutend ausladenden Thurm in zwei ungleiche Hälften getheilt. Derselbe ist bis zum First des Daches einfach viereckig, verjüngt sich dann um ein Bedeutendes und steigt zwischen vier schlanken Eckthürmchen, die durch Strebebögen mit dem Hauptthurme

verbunden sind, auf achteckiger Basis empor, bis ihn endlich eine ebenfalls achteckige Pyramide mit der colossalen Statue des heil. Michael abschliesst. Von den Stockwerken wird das untere durch eine Reihe offener Spitzbogenarcaden, die beiden oberen durch je zwanzig grosse Fenster eingenommen. Die Ecken des Gebäudes sind durch sechseckige Thürmchen verstärkt, welche sich bis etwas über die Höhe des Dachfirstes erheben. Auf dem Dache sind zahlreiche, giebelförmige Erker angebracht. — Chapuy, le moyen âge pittoresque, vol. III, pl. 157.

Fig. 7. **Börse von Antwerpen.** — Von gleicher Einfachheit in der Anlage, aber einer überaus reichen Gestaltung der decorativen Theile ist schliesslich die im Jahre 1531 errichtete Börse von Antwerpen. Ein viereckiger Hof bildet den Mittelpunkt, 200 Fuss lang, 170 Fuss breit und an allen vier Seiten von offenen Arcadenhallen umschlossen, welche auf 44 zierlichen Säulen ruhen. Die Rippen des netzförmig complicirten Gewölbesystems der Hallen sind aus Eisen gefertigt; in der Decoration mischen sich spätgothische Elemente mit Formen der Renaissance. Ueber dem Umgang liegen die Säle des Tribunals und der Handelskammer. — Wauters, les délices de la Belgique; Bruxelles et Leipzic 1844, p. 121.

Tafel XIX. (52.)

ENGLISCHE ARCHITEKTUR.

Fig. 1 — 6. **Kathedrale von York.** — Gleichwie am Ende des 11. Jahrhunderts die romanische Architektur von Frankreich aus zu den Engländern hinüber drang und von ihnen dann mit kräftig-selbstständigem Geiste umgebildet wurde, so hat die britische Insel auch die Gothik aus ihrer nordfranzösischen Heimath schon am Schluss des 12. Jahrhunderts überkommen und mit derselben einen ähnlichen Umgestaltungsprocess wie mit den romanischen Formen vorgenommen. Eines der mächtigsten Bauwerke des anglo-gothischen Styles, an welchem zugleich die verschiedenen Entwickelungsstufen desselben, die man in drei Perioden zu vertheilen gewohnt ist, zur Erscheinung kommen, ist die Kathedrale von York, die daher im Ganzen und Einzelnen durch mehrere Ansichten genauer veranschaulicht werden soll. Eine Feuersbrunst zerstörte im Jahr 1137 die alte Kathedrale bis auf die Krypta unter dem Chore, von welcher auf Taf. 44, Fig. 2 eine Abbildung gegeben ist. Ein dadurch herbeigeführter Neubau begann im Jahr 1171 und zwar mit dem Chorraum; das Jahr 1227 brachte dann die Vollendung des südlichen, das Jahr 1260 die des nördlichen Kreuzarmes, sowie eines Thurmes über der Kreuzung; alle diese Bauten haben jedoch den uns vorliegenden gothischen Theilen später weichen müssen. Von diesen begann man das Schiff im Jahr 1291 und vollendete es nach etwa 40 Jahren; im Jahr 1361 erst wurde der Grundstein zu dem jetzigen Chore gelegt und an die Stelle des alten Kreuzungsthurmes trat ein neuer; die übrigen Theile des Gebäudes end-

lich wurden in den ersten Decennien des 15. Jahrhunderts hinzugefügt. Betrachten wir hienach nun zuvörderst den Grundriss der Kathedrale (Fig. 2), so fallen uns die wesentlichen Abweichungen der englischen Gothik von der französischen gleich in die Augen. Die vielgestaltige, reichgegliederte Anlage der französischen Kathedralen ist hier zu einem starren, mathematischen Kreuzschema geworden. Ein dreischiffiges Langhaus wird von einem weitausladenden, gleichfalls dreigetheilten Querhause durchschnitten; beide haben in allen ihren Theilen geradlinige Abschlüsse. Die Verhältnisse des Grundplanes sind in die Länge gezogen, und im Gegensatze hiezu hat der Aufbau nur eine mässige Höhe. Um letzteren nun in seiner ganzen Mannigfaltigkeit vorzuführen, sind auf Fig. 3—6 einige Details aus dem inneren Schiffe mitgetheilt, von denen Fig. 3 den Grundriss eines Pfeilers des Langhauses, Fig. 4 einen der grossen Pfeiler der Kreuzung (vgl. Fig. 2, a) darstellt. An beiden offenbart sich jener überschwängliche Reichthum der Ornamentik, welchen die englische Gothik mit ihrer inneren Nüchternheit verbindet. Von gleicher Complicirtheit sind die Fig. 5 und 6 vergrössert dargestellten Gewölbeconstructionen, die erstere aus dem Chorraum, die letztere vom Mittelschiff des Langhauses. Das Aeussere (Fig. 1) zeigt dieselbe Mischung von gradliniger, breiter Nüchternheit und spielender Decorationsfülle. Wir erblicken es von der südöstlichen Seite: an dem uns zugewendeten Chor und den oberen Theilen der drei gewaltigen Thürme bemerken wir jene geschweifte Form der Fensterwölbungen, Kielbogen oder auch Eselsrücken genannt, welche in ähnlicher Weise die phantastischen Bildungen der arabischen Architektur (vgl. Taf. 40, Fig. 1) begleitet. Die Strebepfeiler, an den Kreuzarmen einfach giebelförmig schliessend, laufen am Langhause in reichdecorirte Spitzthürmchen aus; die Strebebögen fehlen, wie bei den meisten englischen Kirchen, gänzlich, die horizontale Linie herrscht in der kräftig betonten Dachbalustrade und an den Stockwerken der Thürme, namentlich aber an dem stumpfen Abschluss des Hauptthurmes über der Kreuzung vor; die beiden Westthürme lassen über einem festungsartig eingekerbten Mauerkranze noch eine Anzahl kleiner Thurmpyramiden emporschiessen. Von den verschiedenen Kapellenanbauten giebt der Grundriss die Disposition an. Das Kapitelhaus (Fig. 2, E) zeichnet sich darunter durch besonders zierliche Verhältnisse aus. — Britton, the history and antiquities of the metropolitan Church of York, London 1819, pl. VII.

Fig. 7—11. **Kathedrale von Lichfield.** — Die Kathedrale von Lichfield repräsentirt ebenfalls mehrere Stylperioden der englischen Gothik. Ihre ältesten Theile stammen noch aus dem 13., die sogenannte Lady Chapel auf der Ostseite und die Gewölbe des Kreuzschiffes aus den ersten Decennien des 14. Jahrhunderts, die Vollendung des Ganzen endlich fällt erst in das Jahr 1421. Die Kathedrale hat in der Grundanlage viele Aehnlichkeit mit dem betrachteten Yorker Dom, nur mit der seltenen Abweichung, dass an ihren früher ebenfalls geradlinig geschlossenen Chorraum jene erwähnte Lady Chapel, ein schmaler fünfseitig abgeschlossener Bau, angelegt ist. Von dem Aufbau des Inneren, dessen Totaleindruck

sich aus der perspectivischen Ansicht (Fig. 7) als ein würdig einfacher kundgiebt, geben wir in Fig. 8 durch zwei vereinigte Querdurchschnitte eingehendere Darstellungen. Von diesen führt uns der durch die Punkte BC bezeichnete Durchschnitt in die eine nördliche Hälfte des Querschiffes ein. Wir bemerken die reiche Gliederung der Wände durch Arcaden, Triforien und weite Fenster, an letzteren die verticale Anordnung des Maasswerks, ein charakteristisch englischer Gebrauch der entwickelten Gothik; wir sehen ferner die starken, aus einer Menge von Halbsäulen zusammengesetzten Pfeiler, welche besonders an den vier Endpunkten der Kreuzung zu einem riesigen, vielgestaltigen Säulencomplexe anwachsen; wir bemerken endlich den Ansatz des Gewölbesystemes und die Dachconstruction mit dem Durchschnitt der einen Hälfte des pyramidal abgeschlossenen Kreuzungsthurmes. Die Punkte AB bezeichnen sodann den Aufriss des südlichen Querarmes mit seinem Ansatz an das Langhaus, in dessen einen Seitenarm mit seiner schrägen, von den Strebebögen überwölbten Bedachung wir ebenfalls hineinsehen. An den Gewölberippen des Mittelschiffes und den Bögen der Oberwände desselben kommt das bereits betrachtete Zickzackornament wieder zum Vorschein. Der Aufriss des Langhauses zeigt uns die einfache Gestaltung der giebelförmig abgeschlossenen Strebepfeiler und die breiten Massen der mit geschweiften Spitzbögen überwölbten Fenster. In Fig. 9—11 sind die reichen Detailbildungen des Inneren repräsentirt. Fig. 9 giebt das Kapitäl des Pfeilers, welcher das Gewölbe des mit der Kathedrale verbundenen Kapitelhauses (vergl. Fig. 2, E) trägt. Der Pfeiler hat einen runden Kern, an welchen sich zehn ebenfalls rund ausgemeisselte dünne Säulen anlehnen. Ihre Kapitäle, anfänglich getrennt, gehen in einen Kranz von verschlungenem Blattwerk zusammen, über welchem die mehrfach gegliederte Platte und endlich die Ansätze der zahlreichen Gewölberippen sich erheben. Fig. 10 und 11 zeigen konsolenartige Absätze der Halbsäulenpfeiler in der Lady Chapel, welche sich durch eine überaus zierliche und mit Virtuosität ausgeführte Blattornamentation auszeichnen. — Britton, the history and antiquities of the See and Kathedrale Church of Lichfield, London 1820, pl. VII, Inneres; pl. VIII, Querdurchschnitte und Aufriss; pl. IV, 1, 6 und 7, Details.

Fig. 12 und 13. **Kapelle Heinrichs des VII. in der Westminsterabtei zu London.** — An den Endpunkt der gothischen Stylperiode führt uns die vorstehende Kapelle Heinrichs VII. in der Westminsterabtei zu London, das brillanteste Denkmal des sogenannten perpendicular style, des letzten decorativen Auswuchses der englischen Gothik. Dieselbe wurde im Jahre 1502 von dem genannten König als Begräbnisskapelle für ihn und seine Nachkommen aufgeführt, und bildet den Chorraum zu der grossen Kirche von Westminster. In der Grundanlage ein 99′ langer und 66′ breiter, einfach dreischiffiger Bau mit fünfseitigem Chorschluss und Umgang gewährt ihr Inneres (Fig. 12) den Anblick einer Fülle phantastischen Schmuckes, welcher an den Wänden durch die Linien jenes perpendiculären Stabwerkes, nach dem der Styl seinen Namen erhalten hat, beherrscht wird, dessen Formen aber an den Wölbungen der Fenster und der Decke zu den abentheuerlichsten Abnormitäten ausschweifen.

Die Zackendecoration der Gurtbögen, die herabgeneigten Schlusssteine der Wölbungen an der Decke, die breiten Kielbögen des Chorabschlusses sind als die besonderen Züge dieses decorativen Schwulstes zu merken. Dazu kommt dann noch eine Abweichung, welche man deutlicher als im Innern an dem (Fig. 13) mitgetheilten Aufriss hervortreten sieht, nämlich die sternförmige Ausladung der Fenster des Chorschlusses und die ähnliche Ausbiegung der Seitenschifffenster in Gestalt von Kreissegmenten. An dem Aeusseren sind endlich die reichgestalteten vierzehn Strebepfeiler hervorzuheben, welche im Grundriss achteckig auch das, dem ganzen Aeusseren aufgelegte, vertikale Ornamentenwerk tragen und mit den Oberwänden des Mittelschiffes durch doppelt geschwungene Strebebögen von zierlich durchbrochener Arbeit zusammenhängen. — **Chapuy**, moyen âge pittoresque, I, pl. 51, Inneres; Cottingham, Plans, elevations, sections and details of King Henry the sevent Chapel at Westminster, I, pl. III.

Taf. XX. (53.)

DEUTSCHE ARCHITEKTUR.

Fig. 1—4. **Münster zu Freiburg im Breisgau.** — Deutschland, welches den gothischen Baustyl ebenfalls von Frankreich herüberkam, ist sein zweites Vaterland, das Land seiner vollendeten Durchbildung und höchsten Blüthe geworden. Von den drei Stylperioden, welche die gothische Bauweise auch hier, wie in Frankreich und England durchmachte, umfasst die frühgothische nur eine verhältnissmässig geringe Anzahl von Denkmälern. Man schritt in Deutschland rasch von den strengeren Formen, welche aus Frankreich fertig in das Land kamen, zu der freieren Ausbildung des Styles fort, und entwickelte in ihr dann eben jene unerschöpfliche Mannigfaltigkeit, welche überhaupt einen unbestrittenen Vorzug der deutschen Geisteswerke ausmacht. Als eines jener wenigen Monumente des frühgothischen Styles ist das Münster von Freiburg hier an die Spitze zu stellen, dessen Vollendung mit Ausnahme des Thurmes und des aus weit späterer Zeit datirenden Chorbaues in das Jahr 1272 gesetzt wird. Wir können an ihm das Eintreten der Gothik in jene südöstlichen Gegenden Deutschlands und das sofortige mächtige Umsichgreifen des neuen Styles beobachten. Man hatte mit dem Bau der östlichen Theile des Münsters bereits begonnen und das Querschiff sogar seiner Vollendung nahegeführt, als wahrscheinlich von Strassburg aus die gothischen Formen dem Freiburger Meister bekannt wurden. Sofort nahm er dieselben in seinen Bau hinüber, dessen Grundriss (Fig. 4) dadurch schon ein durchaus gothisches Gepräge erhielt. Zunächst galt es eine umfassende Erweiterung der Dimensionen. An das nur 37 Fuss breite Mittelschiff wurden zwei ungewöhnlich breite Seitenschiffe angelegt, deren Aussenmauern mit den Abschlüssen des Querbaues in einer Linie liegen. Zugleich wurden die Obermauern des Mittelschiffes zu einer im Verhältniss zu dessen Breite ansehnlichen Höhe emporgeführt und die Pfeiler, von denen die

beiden dem romanischen Querschiffe zunächst liegenden Paare noch die ältere Bildung aufweisen, erhielten die Zusammensetzung und die schlanken Verhältnisse des gothischen Styles (Fig. 2). Das Innere dieser frühgothischen Theile hat einen einfach ernsten Charakter; zwischen den unteren Spitzbogenarcaden und den hohen Fenstern dehnen sich die ununterbrochenen Wandflächen aus, nur unter den Fenstern läuft unmittelbar eine niedrige Balustrade hin. Reicher belebt sind die Aussenwände der Seitenschiffe. In den oberen Theilen von viereckigen, rosenartig gegliederten Fenstern durchbrochen, tragen sie an ihrem Fusse (Fig. 3) eine umlaufende Säulenstellung mit einer Balustrade, deren Formen die Motive des auch in den genannten Fenstern angewandten gothischen Maasswerkes wiederholen. Von dem freilich schon im Jahr 1354 begonnenen, aber erst im 15. Jahrhundert vollendeten, zierlich und tüchtig durchgeführten Chorraum mit seinem reichen Kapellenkranze und dem vielverzweigten Gewölberippenwerk (Fig. 4) giebt die perspektivische Ansicht des Inneren (Fig. 2) die Gesammtwirkung. An dem Aeusseren, dessen kühnes, mit hohen Fialen geschmücktes Strebesystem auch aus dem Durchschnitt (Fig. 3) deutlich wird, heben wir den imposanten Thurm, als die reinste und kolossalste Erscheinung dieser in Deutschland erst zu voller Konsequenz und Freiheit entwickelten ächt gothischen Anlage, besonders hervor (Fig. 1). Derselbe gliedert sich auf den ersten Anblick in drei Hauptmassen, von denen die untere die einfachen Mauern des westlichen frühgothischen Langhauses, mit welchem dieser Unterbau auch gleichzeitig errichtet wurde, die beiden oberen, in späterer Zeit hinzugefügten dagegen das achteckige Mittelgeschoss und der ebenfalls achteckige Helm, eine unverhältnissmässig reichere Gliederung aufweisen. Zwischen den starken Strebepfeilern, welche das Untergeschoss nach vorne, wie zu beiden Seiten stützen, liegt die ansehnlich vertiefte, in einen hohen Spitzgiebel (Wimperg) auslaufende Portalhalle; die Vorderflächen der Seitenschiffe sind in dem oberen Theile durch jene quadratisch abgeschlossenen Rosetten belebt und über dem Spitzgiebel des Portales erhebt sich in der Hauptwand der Fronte ein mässiges Spitzbogenfenster. Die vorspringenden Strebepfeiler sind mit Fialen bekrönt; der Körper des Unterbaues wird von einer durchbrochenen Galerie abgeschlossen. Ueber derselben schiesst dann sofort das reiche Stabwerk der Wände des achteckigen Mittelbaues und seiner dreiseitigen Strebepfeilermassen empor. Die acht Seiten dieses Mittelbaues öffnen sich oben durch schlanke Spitzbogenfenster, welche von Spitzgiebeln überragt werden. Unmittelbar auf diesen Theil legt sich ohne Vermittelung einer Decke endlich der achtseitige Helm, eine mit staunenswerther Kühnheit schlank und luftig emporgeführte Pyramide, zu oberst, in einer Höhe von 385 rh. Fuss, durch eine riesige Kreuzblume abgeschlossen. Alle aufsteigenden Linien der Giebel und des Helmes sind mit jenen kleinen Steinblumen, (Krabben oder Knollen) ausgestattet, welche der aufwärts treibenden, wachsenden Bewegung der Massen einen lebendigen Ausdruck verleihen. — Gailhabaud, Denkmäler d. Baukst., Lief. XII, Aeusseres; Chapuy, Allemagne monumentale et pittoresque, Lief. 1, Inneres; Moller, Denkmäler der Baukunst, Band II, der

Münster zu Freiburg im Breisgau, Taf. I, und VI, Grundriss und Querdurchschnitt.

Fig. 5. **Dom von Magdeburg.** – Wenn bei dem eben betrachteten Münster sich der Chorraum als ein Denkmal der spätgothischen Zeit herausstellte, so macht derselbe bei dem vorstehenden Magdeburger Dome vielmehr den ältesten Theil dieser Kirche, ja überhaupt eines der frühesten Beispiele der Gothik in Deutschland aus. Er wurde wenige Jahre nach dem im Jahre 1207 erfolgten Brande der alten Kirche aufgeführt, und nebst den Kreuzarmen noch in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts vollendet; das Langhaus stammt dagegen erst aus dem 14. Jahrhunderte. Eben jener ursprüngliche Chorbau mit seinem Umgange und den fünf polygonen Kapellen, in deren Anordnung und Ueberwölbung die frühgothischen Formen französischer Kirchen wahrscheinlich direkt nachgeahmt sind, stellt die Kirche entschieden in die Reihe der ersten Denkmäler dieses Styles. In den Details und namentlich in der Bildung der Pfeiler verrathen sich, neben einigen vereinzelten antiken, vorherrschend romanische Elemente (vgl. Taf. 54, A, Fig. 6—7 b und 17). Die Durchführung des Langhauses und der Querarme bietet keine besonders bemerkenswerthen Abweichungen dar. Die Thürme haben ihre Vollendung erst im Jahre 1520 erhalten. — Clemens, Mellin und Rosenthal, der Dom zu Magdeburg, Lief I, Taf. 1.

Fig. 6 und 7. **Elisabethkirche zu Marburg.** – In der Elisabethkirche zu Marburg betrachten wir eines der reinsten Muster der strengen Gothik und zugleich das älteste gothische Denkmal jener besonders in Deutschland zu weiter Verbreitung gediehenen Anlagen, welchen man den Namen „Hallenkirchen“ beigelegt hat. Die Kirche wurde in dem langen Zeitraum von 1235—1283, wie man aus ihrer consequenten Durchbildung schliessen darf, nach den Entwürfen eines und desselben Meisters aufgebaut, und war bestimmt, das Grab der heilig gesprochenen Landgräfin Elisabeth von Thüringen aufzunehmen, und zugleich als Ordenskirche für die seit 1233 in Marburg ansässigen Ritter des deutschen Ordens zu dienen. Es ist ein dreischiffiger Bau mit einem polygonal geschlossenen, von einem Nischenkranze umgebenen Chor, und Kreuzarmen, welche ebenfalls in fünfseitigen Nischen enden (Fig. 6). Die gleiche Höhe der Seitenschiffe und des Mittelschiffes, dessen Gewölbehöhe wiederum der ganzen Breite des Gebäudes gleichkommt, stellt einen weiten, hallenartigen Innenraum her, welcher von den aus Rundsäulen und Halbsäulchen zusammengesetzten, starken, aber kühn bis zur Decke aufstrebenden Pfeilern ohne Vermittelung von Oberwänden getragen wird (Fig. 7). Erhellt wird dieser Raum durch eine doppelte Reihe spitzbogiger Fenster, welche durch ein kräftiges Gesimse geschieden, rings die Aussenwände der Seitenschiffe durchbrechen. Die Details in dem Maasswerk der Fenster sowie an den Kapitälen der Pfeiler sind von einer anmuthigen Einfachheit. Das Aeussere trägt denselben Charakter. Ein reiches Strebesystem konnte bei der gleichen Höhe der Schiffe keine Stätte finden, einfache Strebepfeiler steigen in mehreren Absätzen zwischen den Fenstern bis zum Dach empor; über der Kreuzung erhebt sich ein schlankes Thürmchen,

der sogenannte Dachreiter (Fig. 6) und auch die beiden schönen Westthürme sind nur von geringer Gliederung, mit undurchbrochenen achtseitigen Pyramiden bekrönt, an deren Fuss vier Fialen aufsteigen. Die Façade und der Portalbau insbesondere zeigen dieselbe strenge Einfachheit, sind aber, wie das Ganze, bei der Schönheit ihrer Verhältnisse und der Reinheit der Durchführung von bedeutender Wirkung. — G. Moller, Denkmäler deutscher Baukunst, Band II, die Kirche der heil. Elisabeth zu Marburg, Taf. X und XV.

Fig. 8. **Münster zu Strassburg.** — Das berühmte Münster zu Strassburg entstand ungefähr gleichzeitig und unter ähnlichen Bedingungen wie der ihm benachbarte Dom zu Freiburg. Ein gegen Ende des 12. Jahrhunderts erfolgter Brand vernichtete die schon früher oft durch gleiches Schicksal heimgesuchte alte Kirche vollkommen. Doch schloss man sich in der Anlage der bald darauf begonnenen Neubauten den vorhandenen Räumlichkeiten an, und aus dieser Zeit stammt denn wohl noch die nach romanischer Art im Innern halbkreisförmige Chornische, deren Aussenmauern im Anschluss an die anstossenden Stiftsgebäude geradlinig abgeschnitten sind. Auch in den Krypten, dem Kreuzschiffe und der Kuppel ist der romanische Styl noch deutlich zu erkennen. Es treten indess namentlich an dem Querbau daneben bereits Formen auf, welche den entschiedenen Einfluss der von Frankreich her dem Erbauer dieser älteren Theile zugekommenen Gothik bekunden. Die Kreuzarme haben eine bedeutende Ausladung und sind im Innern durch ein vierfaches Kreuzgewölbe überdeckt, als dessen Stützen eine freistehende Rundsäule in der Mitte und ausserdem eine kleinere Säule zwischen den beiden Pfeilern der Vierung dienen. Die Kreuzarme haben abweichend lanzetartig gebildete Fenster und senden nach den Seiten je zwei mächtige Mauermassen vor, deren Bekrönung durch stattliche Fialen gebildet wird. Die Stylgesetze des entschieden gothischen Styles treten dann zuerst bei dem Langhause auf, dessen Beginn durch einen uns ebenfalls unbekannten Meister wohl in die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts zu setzen sein wird. Hier strebt bereits Alles mächtig und in lebendig gegliederten Massen empor. Das Mittelschiff hat eine weit bedeutendere Höhe, als die östlichen Theile, die Kuppel schneidet demzufolge in das hohe Dach des Langhauses ein. Die Mauern der Seitenschiffe wie die Oberwände des Mittelschiffes sind in grosse spitzbogige Fenster aufgelöst; dazwischen erheben sich die oberwärts ausgeschweiften Strebepfeiler, von denen kühne Bögen zu den Oberwänden des Mittelschiffes hinüberführen; an dem tabernakelartig durchgebildeten Unterbau, den Fialen der Strebepfeiler und dem Maasswerk der Fenster ist eine feine gothische Ornamentik entfaltet, deren Vorbilder man in bestimmten französischen Bauwerken der frühgothischen Zeit erkennen will. Das Innere, bei der grossen Breite der Seitenschiffe von nicht sonderlich kühner Gesammtwirkung, zeigt die gothischen Bündelpfeiler und eine reiche Gliederung der Wände durch Triforien, Balustraden und die unmittelbar daran sich schliessenden Fenster. Der hervorragendste Theil des Ganzen endlich ist die berühmte Façade, als deren Schöpfer der im Jahr 1277 an den Bau berufene

Meister Erwin von Steinbach bekannt ist. In ihr erreicht der Styl den höchsten Gipfel aufstrebender Kühnheit, und die Durchbildung des Einzelnen ihre volle Freiheit und Eleganz. In den grossen Massen noch an der französischen Horizontalgliederung festhaltend, zerfällt der riesige Vorbau in drei übereinander gelagerte Schichten, welche durch die aufsteigenden Strebepfeiler in eine gleiche Anzahl vertikaler Streifen zerlegt werden. Die Mitte des unteren Stockes nimmt das Hauptportal ein und darüber prangt in der Höhe des Mittelschiffgewölbes die grosse gothische Rose; kleinere Seitenportale befinden sich daneben, wie das mittlere mit Statuen reich ausgeschmückt. In den Tabernakelbauten, welche die Strebepfeiler am Absatze des ersten Stockwerkes zieren, stehen die Reiterstatuen Dagoberts, Chlodwigs, Kaiser Rudolphs von Habsburg und König Ludwigs XIV. von Frankreich, letztere natürlich ein später Zusatz. Bis zu dieser Höhe soll Erwin den Bau selbst geführt haben; er starb im Jahre 1318, nachdem er auch den Neubau des inzwischen abgebrannten Mittelschiffdaches, sowie des oberen Stockwerkes des südlichen, von seiner Tochter Sabina mit Statuen geschmückten, Querarmes vollführt hatte. Sein Sohn Johann folgte ihm und brachte bis 1339 den Portalbau auf die Höhe der Plattform. Von hier aus begann dessen Nachfolger Johannes den Weiterbau mit dem gewaltigen nördlichen Thurm, welcher im Jahre 1365 die Höhenfläche, von der sich die pyramidale Dachspitze erheben sollte, erreichte. Später erhöhte man den Körper des Thurmes und die vier an seinen Ecken emporsteigenden durchbrochenen Wendeltreppenpfeiler noch um ein kleines Stockwerk, und setzte dann endlich die Spitze mit ihren, in den stufenförmigen Absätzen des Daches angelegten, Wendeltreppen auf. Als Architekt des Thurmes, welcher abgesehen von einigen im 15. und 16. Jahrhundert vorgenommenen Anbauten und Veränderungen im Jahr 1439 vollendet wurde, wird Meister Johann Hültz von Köln genannt. Die ganze Höhe des Riesenwerkes, das auch in Hinsicht seiner kunstvollen Construction als ein Wunder kühner Erfindung betrachtet werden darf, beträgt 491 Strassburger Fuss oder etwa 142 Mètres. — Nach einem im Jahr 1819 zu Strassburg erschienenen Kupferstich.

Tafel XXI. (54.)

DEUTSCHE ARCHITEKTUR.

Unter vorstehender Tafel geben wir eine malerische Ansicht der Westfaçade des Kölner Domes in einer freien Radirung, welche indess nur ungefähr den Totaleindruck des Werkes in seiner künftigen Vollendung und zugleich den pittoresken Charakter der Gothik im Allgemeinen veranschaulichen soll, ohne für das Einzelne des Aufbaues und der reichen Durchbildung einen Anhalt zu gewähren. Indem wir für Letzteres auf die folgende Tafel 54 A verweisen, möge hier nur noch eine kurze Uebersicht der Entstehung des Riesenbaues folgen, bei welcher die Geschichte des Domes in Schnaase's Geschichte der bildenden Künste zu Grunde

gelegt worden ist. An der Stelle einer aus frühen Zeiten stammenden, schon im Anfange des 13. Jahrhunderts für ungenügend erachteten Kirche wurde vom Jahr 1248 an ein Neubau begonnen, und so entstand bis zum Jahr 1322 der noch jetzt in den hauptsächlichsten Theilen erhaltene Chor, während das Langhaus der alten Kirche in jener genannten Epoche noch in seinem alten Bestande gelassen wurde. Als Urheber dieses Neubaues, der sich indess wohl nicht bloss auf die Hinzufügung eines glänzenderen Chores zu dem alten Langhause erstreckte, dürfen wir den Meister Gerhard ansehen, welcher uns in einer Urkunde vom Jahr 1257 als Rector fabricae beim Dombau genannt wird. Die sämmtlichen weiteren Theile, an deren Vollendung unsere Zeit noch arbeitet, und deren Anbau erst nach der im Jahr 1322 erfolgten Einweihung des Chores in Angriff genommen sein kann, rühren von einem späteren Baumeister her, welcher mit staunenswerther Feinheit in die Anforderungen des von Meister Gerhard stammenden Chores einging, und ein mit diesem in höchster Harmonie stehendes Langhaus, sowie die riesige Vorhalle und den Querbau in's Leben rief. Seine Entwürfe gingen verloren, der Bau unterblieb und stand als Ruine da, bis in den ersten Decennien dieses Jahrhunderts auf Anregung des hochverdienten S. Boisserée die Wiederherstellung, und zwar nach den wiederaufgefundenen alten Plänen in Angriff genommen und bisher unausgesetzt fortgeführt wurde.

Tafel XXI A. (54.)

DEUTSCHE ARCHITEKTUR.

FIG. 1. **Grundriss des Domes von Köln.** — Der Dom von Köln verdankt den ihm allgemein ertheilten Ehrennamen der Krone gothischer Baukunst durchaus nicht allein der Riesenmässigkeit seiner Ausdehnung, in welcher ihn vielmehr manche anderen Gebäude dieser Architekturperiode übertreffen, derselbe gebührt ihm vielmehr aus dem Grunde, weil er im Ganzen wie im Einzelnen den Stylgedanken der Gothik mit unübertroffener Klarheit, Consequenz und Schönheit darstellt, weil in ihm gleichsam das Ideal dieses Styles selbst nach seiner, freilich immer noch nicht eingetretenen Verwirklichung ringt. Schon in dem vorliegenden Grundriss ist dieser Vorzug höchster Harmonie und Lauterkeit zu erkennen. Das fünfschiffige Langhaus mit dem ebenso gegliederten Chor und einer geräumigen Vorhalle erhält durch den weit ausladenden, dreischiffigen Querbau die Gestalt eines schönproportionirten lateinischen Kreuzes, in dessen Gesammtumrissen die vier genannten, durch AB, BC, CD und DE bezeichneten Haupttheile sich klar von einander absondern. Wir betrachten nun diese Haupttheile und zunächst den Chorraum etwas näher. Der Chor setzt sich fünfschiffig in drei Arcaden über den Vorsprung des Querbaues hinaus fort und wird sodann durch einen Kranz von sieben polygonen Kapellen, welche sich, durch einen Umgang vermittelt, dem siebenseitigen Ende des Mittelschiffes anlegen, abgeschlossen. Jede dieser

Kapellen (dd) ist fünfseitig geschlossen und mit Ausnahme der beiden dem Langhause zunächst liegenden, in deren Mauern die Aufgänge zu den Galerien angelegt sind, durch drei Fenster erleuchtet. Die ganze Breite des Chores beläuft sich im Innern auf 151 Fuss 6 Zoll, im Aeussern auf 181 Fuss 4 Zoll, die Länge bis zur Mitte der Säulen in der Rundung auf 138 Fuss 7 Zoll, die Weite der Umgänge auf 25 Fuss 2½ Zoll, die Tiefe der mittleren Kapelle endlich auf 24 Fuss, meistens Dimensionen, welche auf das den Innenräumen des Domes überhaupt zu Grunde liegende Maass von 50 Fuss als Einheit zurückzuführen sind. Eine noch grössere Gesetzmässigkeit herrscht in den Verhältnissen des Langhauses und des Querbaues. Das Mittelschiff des Langhauses ist, gleich dem Mittelschiffe des Querbaues, 44 Fuss im Lichten breit. Die Gesammtbreite je zweier Seitenschiffe kommt immer der Breite des Mittelschiffes gleich; sämmtliche Gewölbefelder der Seitenschiffe erhalten durch die ausserordentlich enge Stellung der Pfeiler eine ungefähr quadratische Gestalt. Die ganze Breite des Langhauses beträgt im Innern 151 Fuss 6 Zoll; die Länge des Querschiffes beläuft sich auf 250 Fuss 6 Zoll; jeder Seite des Querbaues legt sich eine Façade mit 3 reichen Portalen vor; in die von dem nördlichen Kreuzarm und der Nordseite des Chores gebildete Ecke ist die ebenfalls in gothischem Style gehaltene Sacristei hineingebaut. Die Vorhalle endlich, der westlichen Schmalseite des Langhauses vorgelegt, und an der Façade sich durch drei mächtige Portale öffnend, ist im Zusammenhang mit dem Langhause zu einer hohen fünfschiffigen Halle ausgebildet, deren 18 gewaltige Pfeiler über den Kreuzgewölben die ungeheure Masse der beiden, an 500 Fuss hohen Westthürme zu tragen bestimmt sind. Hinsichtlich des Aufbaues genüge hier die Angabe, dass das Mittelschiff des Langhauses bis zu einer Scheitelhöhe von 160 Fuss ansteigt, während die unter sich gleich hohen Seitenschiffe zu jenem im Höhenverhältniss von 2 : 5 stehen. Das Weitere wird bei den folgenden Detaildarstellungen erwähnt werden. — S. Boisserée, Geschichte und Beschreibung des Domes von Köln. München 1842, Ausg. 2, Taf. III.

Fig. 2. **Hauptportal des Domes von Köln.** — Das mitgetheilte Hauptportal des Kölner Domes (vgl. Fig. 23) gehört wie der ganze nördliche und mittlere Theil der Façade noch zu den unvollendeten Parthieen des Bauwerkes. Die von dem genannten Wiederentdecker des alten Planes herausgegebenen Blätter lassen jedoch soviel erkennen, dass in der Durchführung dieser prachtvollen Eingangspforten die höchste Vollendung des ganzen Aussenbaues gleichsam concentrirt erscheinen sollte. In eine von gothischem Stabwerk und Spitzthürmchen mannigfach gegliederte Mauerfläche baut sich die spitzbogige, von einem Giebel überragte Portalwandung in der herkömmlichen, abgeschrägten Form ein, an den Seiten der Thür, über dem horizontalen Sturze und in der Höhe des Giebels Raum zu üppigem sculptorischen Schmucke darbietend. In der Statue des die Thür in zwei Hälften theilenden Pfostens erkennt man Maria mit dem Kinde. Das übrige Bildwerk zerfällt zum Theil in freistehende, mit Baldachinen bekrönte Statuen, zum Theil in kleine Reliefs, die mit zier-

lichen architektonischen Zwischenornamenten in bunter Reihenfolge abwechseln. — S. Boisserée, a. a. O. Aufriss der Façade.

Fig. 3 und 4. **Gesimsprofile des Kölner Domes.** — Im Geiste des ihn durchgehend beherrschenden vertikalen Principes prägte der gothische Styl seine horizontalen Gesimse zu möglichst feinen, die aufstrebenden Theile nicht durchschneidenden, sondern nur umschlingenden Bändern aus. Die reiche Gliederung derselben geht aus den Profilen zweier solcher Gesimse des Kölner Domes hervor, von denen das eine (Fig. 3) in seinen tiefen Hohlkehlen Blumenverzierungen trägt, das andere, nach oben abgeschrägte (Fig. 4), welches über den unteren Chorfenstern hinläuft, mit angesetzten Rinnen in Form von Ungeheuern versehen ist. — S. Boisserée, a. a. O. Taf. XIII, pag. 29 und 30.

Fig. 5. **Gesimsprofil vom Dom zu Regensburg.** — Eine besonders mannigfaltige Bildung zeigt das Gesimsprofil der Galerie über den unteren Fenstern des Regensburger Domes (Taf. 55, Fig. 3); die drei Hohlkehlen, in welchen es vorspringt, sind durch Rundstäbchen und Plättchen mit einander vermittelt. — Popp und Bülau, die Architektur des Mittelalters in Regensburg, 1834, Taf. III, Fig. 2.

Fig. 6. **Gesimsprofil vom Dom zu Magdeburg.** — Eine noch kräftigere und ebenso reiche Form zeigt das Profil des Gesimses, welches den viereckigen Unterbau der beiden Thürme des Magdeburger Domes krönt (Taf. 53, Fig. 5); darüber erhebt sich die durchbrochene Thurmpyramide. — Clemens, Mellin und Rosenthal, der Dom zu Magdeburg, Lief. IV, Taf. 2, Fig. 3.

Fig. 7—7b. **Gurtprofile vom Dom zu Magdeburg.** — Die lebendige Charakteristik, welche der gothische Styl allen strebenden, spannenden und tragenden Gliedern zu Theil werden liess, erstreckte sich natürlich auch auf die Rippen oder Gurten der Gewölbe. Wir sehen drei Beispiele davon in den vorstehenden Gurtprofilen vom Magdeburger Dome (Taf. 53, Fig. 5), von denen Fig. 7 einem Quergurte zwischen Schiff und Kreuz auf der südlichen Seite, Fig. 7a einer Kreuzrippe in einem Arme des Querschiffes, und Fig. 7b einem Quergurte in den Seitenschiffen entnommen ist. Neben Hohlkehle, Platte und Rundstab zeigen ihre Profile noch blätter-, herz- und birnenförmige Vorsprünge. — Rosenthal, a. a. O. Heft III, Taf. 5, Fig. 21, 23 und 27.

Fig. 8—8b. **Gurtprofile vom Dom zu Regensburg.** — Dieselben Formen, nur in feinerer Durchbildung, weisen uns die vorstehenden, dem Dom zu Regensburg (Taf. 55, Fig. 3) entnommenen Gurten auf. Fig. 8. ist der Durchschnitt eines Quergurtes, welcher die Pfeiler der Kreuzung mit einander verbindet, mit dem Ansatz der Kuppel über der Kreuzung; Fig. 8a ist das Profil der Arcaden, durch welche das Hauptschiff sich gegen die Seitenräume öffnet, Fig. 8b endlich bietet das Profil der schmalen Kreuz- und Querrippen, welche die Gewölbe des Mittelschiffes tragen. — Popp, a. a. O. V, 1, 8, 4; V, 2.

Fig. 9 und 10. **Konsole und Kapitäl im Dom zu Köln.** — Die Hauptträger des zart und scharf gearbeiteten vegetabilischen Schmuckes, mit dem der gothische Styl seine Werke ausstattete, waren im Innern die

Kapitäle und Konsolen der Pfeiler. Ein Beispiel reichster Ausbildung der letzteren giebt uns Fig. 9 in einer der Konsolen, welche die an den Pfeilern des Chors im Kölner Dom angebrachten Statuen tragen. Fig. 10 dagegen zeigt ein Kapitäl aus dem Bogengange unter den oberen Chorfenstern, von äusserst zierlicher Gestalt, dessen Schmuck in Form eines doppelten angehefteten Blätterkranzes um den cylindrischen Körper des Kapitäls herumläuft; darunter befindet sich ein scharf abgekantetes Band und den oberen Abschluss macht eine mehrfach gegliederte und abgeschrägte Deckplatte. An diesen Gliedern, namentlich an den Kelchen der Kapitäle brachte man meistens Vergoldung auf farbigem Grunde an. — S. Boisserée, a. a. O. Taf. IX, p. 19.

Fig. 11. **Kapitäl vom Dom zu Freiburg.** — Das mitgetheilte Kapitäl aus dem Freiburger Dome (Taf. 53, Fig. 1—4) zeigt dieselbe Gesammtform wie das ebenbetrachtete aus dem Dome zu Köln. Sein Schmuck besteht in zierlich gearbeitetem Weinlaub mit Trauben. — Moller, der Münster von Freiburg, Taf. XIV, Fig. 1.

Fig. 12. **Kapitäl vom Dom zu Regensburg.** — Das vorstehende Kapitäl ist wegen des fehlenden unteren Bandes bemerkenswerth. Sein Blätterschmuck steigt an einem gewundenen Stengel unmittelbar aus den Diensten empor, und wird oben von einer in mehreren Absätzen vorspringenden Deckplatte abgeschlossen. — Popp und Bülau, a. a. O. Heft X, T. 3, Mitte.

Fig. 13. **Kreuzblume aus dem Dom zu Regensburg.** — Eines der einfacheren Beispiele jener Kreuzblumen, mit welchen in der Gothik die Giebel, Fialen und ähnlichen Theile gekrönt wurden, bietet die vorstehende Spitze eines Kapellendaches am linken Seitenschiff des Domes von Regensburg. Sie wird durch zwei Absätze von Blätterbüscheln gebildet, die sich nach unten knollenartig ausbauchen. — Popp und Bülau, a. a. O. Heft I, Taf. 5, Fig. 2.

Fig. 14. **Kreuzblume von einem Brunnen in Rottenburg.** — Zu einer kunstvoll gearbeiteten Verschlingung krümmt sich das Blattwerk einer Kreuzblume zusammen, welche die Spitze des pyramidalen Brunnenmonumentes auf dem Marktplatze der alten Stadt Rottenburg am Neckar ziert. Dasselbe wurde von der Gemahlin Erzherzog Albrecht VI. in den sechsziger Jahren des 15. Jahrhunderts errichtet. Die in Stein gehauene Blume hat beinahe 3 Fuss im Durchmesser. — Heideloff, die Ornamentik des Mittelalters, Heft 16, Taf. IV, Fig. a.

Fig. 15. **Spitze eines Strebepfeilers vom Kölner Dom.** — Den zierlichen Spitzen der Strebepfeiler, Fialen genannt, sind wir schon oft bei der Betrachtung gothischer Bauwerke begegnet. Der Dom zu Köln zeigt dieselben in ihrer luftigsten und reichsten Durchbildung. Die dargestellte Spitze gehört zu einem Strebepfeiler des Chorbaues. — S. Boisserée, a. a. O. Taf. XV, rechts.

Fig. 16 — 16b. **Aufriss und Grundriss eines Pfeilers vom Kölner Dom.** — Auch in der Grundanlage und Durchbildung der Pfeiler, welche, als eines der wichtigsten Momente des gothischen Innenbaues, im Folgenden durch einige Details veranschaulicht werden, repräsentirt der Kölner Dom

den Höhenpunkt der Entwickelung. Die vorbezeichneten Beispiele gehören den Seitenschiffen des Langhauses an. In der Grundlage (Fig. 16) ist kaum noch der runde Pfeilerkern zu erkennen, von dem man ausgegangen war. Eine Menge grösserer und kleinerer Ausbauchungen, Vorsprünge und Absätze umringt ihn. Es sind das die Durchschnitte der Säulchen oder Dienste und ihrer Basen, welche (Fig. 16 a) die reiche Gliederung der Pfeilermasse bewirken. Jnnen entspricht im oberen Theile des Pfeilers (Fig. 16) das aus einem Kranz von einzelnen ornamentirten Kelchen zusammengesetzte Kapitäl. — S. Boisserée, a. a. O. Taf. X, links.

Fig. 17. **Grundriss eines Pfeilers vom Magdeburger Dom.** — Weit einfacher ist die Bildung dieses Pfeilers vom Dom zu Magdeburg. An einen oblongen Kern lehnen sich auf den Schmalseiten zwei Halbsäulen, auf den Langseiten dagegen zwei viereckige Pilaster mit Halbsäulen; die Ecken zwischen letzteren und dem Kerne werden durch vier Dreiviertelsäulen ausgefüllt. — Rosenthal, a. a. O. Heft III, Taf. V.

Fig. 18 und 19. **Grundriss von Pfeilern des Kölner Doms.** — Die mannigfaltigste Grundgestalt haben dagegen wieder diese zwei Pfeiler des Kölner Domes, von denen Fig. 18 den Grundriss einer der gewaltigen Pfeilermassen, auf denen die Thürme ruhen, Fig. 19 den halben Grundriss eines der Zwischenpfeiler der Vorhalle (Fig. 1, h) darstellt. An Fig. 18 ist die dem Mittelschiff des Langhauses zugewendete Seite mit a b bezeichnet. — S. Boisserée, a. a. O. Taf. VIII.

Fig. 20. **Grundriss eines Pfeilers vom Dom zu Freiburg.** — Die unregelmässige Grundgestalt des mitgetheilten Pfeilers vom Freiburger Münster ergiebt sich aus der Stellung desselben in dem polygonalen Chorabschluss; punktirte Linien geben die Lage näher an (vgl. Taf. 53, Fig. 4). — Moller, a. a. O. Taf. XIII.

Fig. 21. **Grundriss eines Fensterpfeilers vom Dom zu Regensburg.** — Ueber dem linken Portal der Hauptfaçade des Regensburger Domes (vgl. Taf. 55, Fig. 3) befinden sich drei dicht aneinander gerückte Fenster. Die Mauerstücke zwischen denselben sind zu reichgegliederten Pfeilern ausgebildet, deren Grundriss in der vorbezeichneten Darstellung veranschaulicht wird. — Popp und Bülau, a. a. O. Heft III, Taf. 2.

Fig. 22. **Grundriss eines Pfeilers vom Dom zu Regensburg.** — Die Bildung der gothischen Pfeiler steht im engsten Zusammenhange mit der Profilirung der Gewölberippen, welche als, oft sogar unmittelbare, Fortsetzung der Pfeilerdienste betrachtet werden können (Taf. 55, Fig. 6). Dies sieht man in unserer Darstellung an einem Pfeiler des Regensburger Domes vergegenwärtigt. Der Durchschnitt desselben ist so behandelt, dass die stärker schraffirte dunklere Hälfte die Grundform des Schaftes und der Basis mit ihren reichen Ausbauchungen vorführt, die andere dagegen die Profile der Gewölberippen oberhalb des Kapitäles erkennen lässt. — Popp, a. a. O. I, Fig. 2.

Fig. 23. **Grundriss des Hauptportales vom Kölner Dom.** — Am Aeusseren setzt sich dieselbe Gliederung der Massen, wie wir sie eben bei den Innenpfeilern betrachtet haben, besonders in den Wandungen der Portale fort, wovon das schon Fig. 2 im Aufbau beschriebene Hauptthor

der Kölner Domfaçade das glänzendste Beispiel ist. Die ganze Mauerfläche erscheint im Grundriss wie in unzählige kleine Blätter aufgelöst. — S. Boisserée, a. a. O. Taf. VIII, A.

FIG. 24. **Pfeilerprofil vom Kölner Dome.** — In der vorstehenden Abbildung ist das Profil einer Seite der Pfeiler in der Vorhalle des Kölner Domes, wovon wir in Fig. 18 bereits ein Beispiel gaben, in grösserem Maasstabe wiederholt. Der Pfeiler nimmt hier gleichsam die Gestalt eines nach Innen gekehrten Portales an (vgl. Fig. 23). — S. Boisserée, a. a. O. Taf. VIII, B.

FIG. 25. **Grundriss des Hauptportals vom Münster zu Freiburg.** — Nicht minder reich, doch von grösserer Regelmässigkeit als das Kölner ist dies Hauptportal des Freiburger Münsters angelegt. Neben den Dreiviertelsäulen und tiefen Einkerbungen sind hier auch freistehende Rundsäulen angebracht. — Moller, a. a. O. Taf. VIII.

FIG. 26. **Grundriss des südlichen Portals vom Dom zu Regensburg.** — Während die oben angeführten Portale im Grundriss die entschiedene Abschrägung zeigen, findet sich dieselbe bei dem südlichen Portal des Regensburger Domes von rechtwinkligen, weitausladenden Vorsprüngen unterbrochen. Die Profile der Wandgliederung zeichnen sich hier durch ausnehmend schöne Herzformen aus. — Popp, a. a. O. Taf. III, Fig. 2.

FIG. 27 und 28. **Krabben.** — Die Krabben oder Knollen, welche die geradlinig aufsteigenden Linien der gothischen Bauwerke an Dachkanten, Giebeln, Pyramiden, Tabernakeln und dergl. zu schmücken pflegen, sind uns im Obigen bereits häufig entgegengetreten. Wir fügen zu weiterer Veranschaulichung ihrer mannigfachen Gestaltung hier noch zwei Beispiele an, von denen das Erstere, Fig. 27, ein ungemein graziös geschwungenes Blattbüschelchen, einem im 15. Jahrhundert aus Eichenholz gefertigten Betstuhle Graf Eberhard des Aelteren von Würtemberg in der Probsteikirche S. Amandus zu Urach entnommen ist, während das andere, aus der S. Lorenzkirche zu Nürnberg (Taf. 55, Fig. 6) stammend, den strengeren Beispielen dieser Gattung angehört. — Heideloff, Ornamentik des Mittelalters, Heft IV, Taf. 6, Fig. 6 und Heft I, Taf. 5, Fig. 6.

Tafel XXI. B. (54 B.)

GEMALTE GLASFENSTER DES DOMS VON KÖLN.

FIG. 1. **Das erste Fenster in dem geraden Theile des Chores.** — Die Fenster der meisten gothischen Kirchen wurden, wie dies auch schon in der romanischen Periode der Fall gewesen war, mit figürlichen oder mosaikartigen Glasmalereien ausgeschmückt. Die bereits im 12. Jahrhundert mit Erfolg geübte Technik ward im Laufe des 13. Jahrhunderts durch mehrere neue Erfindungen in der Bereitung und Zusammensetzung der Farben bereichert und stand zu der Zeit, als die Fenster des im Jahr 1322 geweihten Chores des Domes von Köln gearbeitet wurden,

wohl in ihrer, auch jetzt noch als unübertroffen geachteten Blüthe. Hinsichtlich der Ausführung dieser Gemälde und ihrer Verbindung mit dem Mauerwerk mögen nachstehende Worte S. Boisserée's aus dem unten angeführten Werke hier folgen: Das Glas ist sehr stark und fast zwei Linien dick, die Glasstücke wurden, insofern es die Formen erlaubten, sehr klein gehalten und nicht nur den verschiedenen Farben nach mit Blei verbunden, sondern der weisse Grund wurde meist in Stücken von einem Zoll Breite und vier Zoll Länge zusammengesetzt. Auf diese Weise entstand das vielfache Geflecht an den Fenstern des oberen Chores. An den damascirten Fenstern geschah die Zusammensetzung des Glases nach den Formen des Laubwerkes oder der nächsten Umgebung desselben. Ebenso verfuhr man bei den Figuren. Die Malerei an denselben ist sehr einfach, einige Umrisse und wenige Schraffirungen machen die ganze Zeichnung aus. Die vielfache Bleiverbindung des Glaswerkes giebt demselben eine ungemeine Stärke, sie ist mit höchster Sorgfalt gearbeitet und sowohl von Innen als von Aussen durchgängig mit Zinn überlöthet. Die also zusammengesetzten Felder sind auf eiserne Rahmen, je nach den Abtheilungen des Fensters von 3—4 Fuss Breite und $2^1/_2$—$3^1/_2$ Fuss Höhe befestigt, welche Rahmen dann wieder meist in Zwischenräumen von einem Fuss der Breite und Höhe nach mit eisernen Ruthen verbunden sind. Diese so gesicherten Felder aber findet man von Innen an die $1^1/_2$ Zoll breiten, $^1/_2$ Zoll dicken eisernen Stäbe angeschraubt, welche, der Breite und Länge nach in das Steinwerk eingelassen, das Fenstergitter bilden. Was die Farben betrifft, so kommen Blau, Roth und Gelb am meisten vor, selten Grün, noch seltener Violett. In der Zusammensetzung der Farben wurde stets die Regel befolgt, das Dunkle mit dem Hellen zu verbinden, demnach Blau, Roth, Grün und Violett immer an Gelb oder Weiss anzuschliessen. Hierin und in der mannigfaltigen Abwechselung der Farben beruht auch grösstentheils die Wirkung und der Reiz, den die farbigen Glasfenster hervorbringen. Die Glaser waren so sehr davon überzeugt, dass sie die Anwendung dieser Regel nie versäumten, besonders waren sie an den Stellen, wo das Glas sich mit dem Steinwerk verbindet, stets darauf bedacht, schmale Streifen von Weiss und Gelb anzubringen, wodurch die dunkelgefärbten Verzierungen sich von dem Steinwerk glänzend absetzten. — Was nun das oben bezeichnete Glasgemälde im Besonderen angeht, so gehört es zu den grossen Fenstern des geraden Chortheiles und misst in der lichten Höhe 54 Fuss 6 Zoll und in der Breite 18 Fuss 2 Zoll. Es gliedert sich in drei Massen, deren obere durch die vielfarbig zusammengesetzte Rose und die sie stützenden, ebenfalls bunt gewürfelten Spitzbögen gebildet wird, während der mittlere Theil des Fensters ein einfach roth und weiss gefärbtes Muster, der untere endlich vier Figuren im königlichen Ornate unter gothischen Tabernakeln aufweist. Die Figuren stellen aller Wahrscheinlichkeit nach die häufig in gothischen Domen so angebrachten Könige von Juda dar. Alle vier tragen ausser der Krone Scepter und Reichsapfel in den Händen. — S. Boisserée, Geschichte und Beschreibung des Doms von Köln, nebst Untersuchungen über die alte Kirchenbaukunst als

Text zu den Ansichten, Rissen und einzelnen Theilen des Domes von Köln, Stuttgart 1823, p. 78 ff., und dazu Taf. XI des Prachtwerkes.

FIG. 2. **Das Fenster in der Mitte der oberen Chorrundung.** — Dieses Fenster, 54 Fuss 6 Zoll hoch und 7 Fuss 3 Zoll breit im Lichten, befindet sich in der Mitte der oberen Chorrundung des Domes und zeichnet sich, wie der Herausgeber bemerkt, als solches nicht blos durch die bedeutende Darstellung in seinem unteren Theile, sondern auch durch einige bemerkenswerthe Nebendinge aus. Die erwähnte Darstellung ist die Anbetung der heiligen drei Könige, welche von dem segnenden Jesuskinde auf dem Schoosse der Maria empfangen werden. Darüber befindet sich der Stammbaum der Maria, in den Brustbildern ihrer Vorfahren veranschaulicht. Zu den Besonderheiten aber gehören oben Sonne und Mond zu beiden Seiten der Rose und im untersten Theile des Fensters die Wappen des Erzbisthums, sowie in der Rose selbst wahrscheinlich das des Erzbischofs Heinrich, Grafen von Firnenburg, welcher den Chor einweihte. — S. Boisserée, a. a. O. Taf. XII.

Tafel XXII. (55.)

DEUTSCHE ARCHITEKTUR.

FIG. 1 und 2. **Dom von Meissen.** — Der Dom zu Meissen, ein stattlicher Repräsentant der Gothik in den sächsischen Ländern, gehört zu den in den nördlichen Gegenden Deutschlands so häufigen Hallenkirchen, deren ältestes gothisches Denkmal wir oben (Taf. 53. Fig. 6 und 7) veranschaulicht haben. Er stammt wie die meisten dieser Bauten aus sehr verschiedenen Zeitperioden. Der älteste, um 1272 erbaute Theil ist der Chor; an ihn schlossen sich noch in den letzten Jahren des 13. Jahrhunderts Kreuzschiff und Langhaus an, welche jedoch bald darauf durch Brand zerstört und im Anfange des 14. Jahrhunderts restaurirt wurden; endlich kam im 15. Jahrhundert der westliche Thurmbau hinzu. Die Kirche ist dreischiffig mit dreiseitig aus dem Achteck geschlossenem Chore ohne Umgang und schwach vortretenden einschiffigen Querarmen. Der Einblick in das Innere (Fig. 1) zeigt die Hallenform in schlanken, schönen Verhältnissen, reichgegliederte Bündelpfeiler mit rechteckigem Kerne und ein einfaches Kreuzgewölbe mit kräftig profilirten Rippen. Von dem Aeusseren theilen wir in Fig. 2 die Spitze des auf der Ostseite zwischen Chor und Kreuzschiff befindlichen Thurmes mit, des einzigen, welcher von der reichen Thurmanlage übrig blieb. Derselbe stammt aus dem Ende des 14. Jahrhunderts und zeigt die gothischen Stylformen bereits in üppiger dekorativer Anwendung. Wir sehen einen Theil des achteckigen Untersatzes von einer Galerie abgeschlossen, deren acht Ecken mit kleinen Fialen gekrönt sind. Ueber dieser Galerie erhebt sich dann die gleichfalls achtseitige Pyramide, deren Rippen jedoch nicht in gerader

Linie bis zur Spitze emporsteigen, sondern etwa in einem Drittel der Höhe eine Brechung erleiden, welche eine Abweichung von 2 Grad von der bisherigen Schräge herbeiführt. Eine ähnliche, theils durch constructive, theils durch aesthetische Gründe veranlasste Erscheinung findet sich auch an dem Thurm des Münsters zu Freiburg (vgl. Taf. 53, Fig. 1). Die Zwischenfelder der genannten Rippen werden durch luftig gearbeitetes Stabwerk ausgefüllt, in welchem sich die gothischen Formen des Dreiblatts, der Fischblase, des Spitzbogens und andere bemerken lassen. Die Spitze bildet eine kurze Kreuzblume auf massivem Untersatze. — L. Puttrich, Denkmale der Baukunst des Mittelalters in Sachsen, Abth. I, Lief. XI. Taf. 5, 6 und C.

FIG. 3. **Dom zu Regensburg.** — Der Regensburger Dom, vom Jahr 1275 an durch das 14. und 15. Jahrh. hindurch mit mehreren Unterbrechungen erbaut und den Nachrichten zufolge sogar erst 1618 ganz vollendet, gehört in seinen älteren Theilen, dem Chor und einzelnen Parthien des Langhauses, zu den weniger bemerkenswerthen Monumenten der deutschen Gothik. Um so bedeutender dagegen ist der kolossale Façadenbau, welchen die Abbildung vorführt, den eingehauenen Inschriften nach aus dem Ende des 15. Jahrhunderts. In der Anlage gewaltig und von schönen Verhältnissen trägt derselbe eine bereits in spielende Willkür ausartende Dekoration. Das reichgezierte Portal springt im Dreieck über der Mitteltreppe vor, die darüber sich erhebende Giebelwand löst sich fast gänzlich in geschweifte Spitzbogenfenster und eine Fülle mannigfach gebildeten Stabwerks auf, und in gleicher Weise sind auch die beiden mächtigen, leider unvollendet gebliebenen Thürme, doch ohne Symmetrie, gegliedert. Die Details der Ornamentation sind auf Taf. 54 A, Fig. 5, 8—8 b, 12, 13, 21 veranschaulicht. Als Baumeister des Domes werden uns nach einander Andreas Egl, Heinrich Zehntner, Heinrich Durnstetter, Fr. Speis und die drei Rorizer, Thomas, Konrad und Wolfgang genannt. — Chapuy, Allemagne pittoresque et monumentale, livr. VIII.

FIG. 4 und 5. **Münster in Ulm.** — Mit dem ebenbesprochenen Bauwerke betraten wir bereits den Boden der spätgothischen Kunst, oder des sogenannten dekorativen Styles. Diesem gehört auch das vorstehende Münster von Ulm in seinen bedeutendsten Parthien an. Dasselbe ist nach dem Kölner Dome die grösste deutsche Kirche; seine Länge beträgt im Lichten 432, mit den Mauern und der Vorhalle 486 Fuss, die innere Breite misst 170, die äussere 205 Fuss; die Höhe der Gewölbe beläuft sich im Chor auf 90, in den Seitenschiffen auf 70½, in dem Mittelschiff auf 141 Fuss; der Thurm hat bis zu dem Eintritt des unvollendeten Achtecks 234, mit Einschluss des aufgesetzten Schutzdaches 337 Fuss Höhe, und sollte, wie aus dem noch vorhandenen alten Baurisse hervorgeht, die Gesammthöhe von 520 würtembergischen Fuss erhalten. In der Anlage (Fig. 5), welche man einem, bald nach der im Jahr 1377 vollzogenen Gründung verstorbenen, Meister Heinrich zuschreibt, ist der Dom ein dreischiffiger Bau, ohne Querhaus und mit polygonalem Chore, dem sowohl Umgang als Kapellenkranz fehlt. Die Pfeiler, Wände und Gewölbe des Mittelschiffes sind von einfacher, schwerfälliger Bildung.

Die Seitenschiffe dagegen haben eine reiche Netzgewölbedecke, welche Lienhart Aeltlin aus Kellheim zu Anfang des 16. Jahrhunderts hinzufügte und durch zwei Reihen von schlanken Säulen zu stützen sich genöthigt sah, welche dem Gebäude jetzt ein fünfschiffiges Aussehen geben. An dem Aeusseren (Fig. 4) ist auch hier besonders der Façadenbau merkwürdig, dessen kolossaler Thurm durch seine üppige Entfaltung der dekorativen Stylformen mit den einfachen Mauermassen des Langhauses seltsam contrastirt. Das Material ist mit Ausschluss der Pfeiler und des Thurmes Backstein; die Façade sollte eine Steinbekleidung erhalten, die jedoch unvollendet geblieben ist. Als Leiter des Baues werden uns aufgeführt, ausser dem Genannten, die Meister Michel um 1378, Ulrich Ensinger von Bern bis 1419, dessen Sohn Kaspar bis 1430, Kaspar Kuen bis 1446, Matthäus Ensinger, Bruder des Ulrich, welcher das Gewölbe des Chores vollendete, die Umfassungsmauern und den Thurm begann, bis 1463, sein Sohn Moriz bis 1489, Mathäus Böblinger bis 1492, Burkhard Engelberger, der Vollender des Thurmes in seiner jetzigen Gestalt, bis zum Ende des 15. Jahrhunderts, und endlich der genannte Lienhart Aeltlin aus Kellheim, welchem die jetzige Ueberwölbung der Seitenschiffe zugeschrieben wird. — Gailhabaud, Denkmäler der Baukunst, Lief. 73, Ansicht der Façade; Grüneisen und Mauch, Ulms Kunstleben im Mittelalter, Ulm 1840, Grundriss.

Fig. 6. **S. Lorenzkirche zu Nürnberg.** — Die meisten der vorgeführten gothischen Kirchen Deutschlands sahen wir von Osten nach Westen zu in weiten Zwischenräumen entstehen. In entgegengesetzter Reihenfolge wurde die S. Lorenzkirche in Nürnberg erbaut, mit ihren westlichen Theilen, der Anlage nach wenigstens, der frühgothischen Periode angehörig, in ihrem Chorbau aber, dessen Inneres die Abbildung veranschaulicht, ein Werk der Jahre 1439—1477. Der Chor, die unmittelbare Fortsetzung des Mittelschiffes mit polygonalem Umgange, hat dieselben Breitenverhältnisse wie das Langhaus, unterscheidet sich aber auf bedeutsame Weise von demselben durch die gleiche Höhe des Umganges und des Mittelschiffes, welches letztere im Langhause hoch über die Seitenschiffe emporragt. Durch jene Erhöhung des Umganges wurde dann die doppelte Reihe von Fenstern veranlasst, welche, von einer zierlichen Galerie auf geringem Vorsprunge getrennt, die Wände des Chorraumes lebendig gliedern und eine Masse, in der oberen Reihe durch schöne Glasmalereien gebrochenen, Lichtes in die Halle einströmen lassen. Die Pfeiler, in unserer Abbildung von den störenden Votiv- und Wappenschildern entblösst, erheben sich bei geringem Durchmesser zu einer Höhe von 60 Fuss, und erhalten dadurch ein noch schlankeres Ansehen, dass ihre Dienste ohne Vermittelung eines Kapitäles in die Rippen des kunstreich verzweigten Gewölbes übergehen. Der Abschluss des Chores ist beim Mittelschiff dreiseitig, beim Umgang siebenseitig; man musste demnach hier zwischen die viereckigen Gewölbefelder noch vier dreiseitige einfügen. Schliesslich heben wir unter den mannigfachen bilderischen Zierden des Chores das zierliche Sacramentshäuschen (vgl. Taf. 85, Fig. 4) an dem zweiten Pfeiler inmitten unserer Abbildung hervor, welches Adam Kraft in den Jahren

1469 — 1500 arbeitete. — Chapuy, Allemagne pittoresque et monumentale, livr. IX.

Fig. 7 — 9. **St. Stephansdom in Wien.** — In dem Stephansdom zu Wien, einem der imposantesten gothischen Bauwerke Deutschlands, erkennen wir mit Sicherheit die Thätigkeit dreier verschiedener Bauperioden. Die westlichen Theile zeigen am Portale und an den Thürmen noch Spuren des im 12. Jahrhundert begonnenen romanischen Baues. Der Chor und vielleicht einzelne Stücke des Langhauses gehören dem 14., die Vollendung des letzteren endlich und der grosse Südthurm erst dem 15. Jahrhundert an. Der Bau zerfällt (Fig. 8) in drei, im Langhause beinahe gleich breite, im Chore völlig gleich breite Schiffe, welche in je einer polygonalen Nische, von denen die mittlere eine geringere Ausladung hat, ihren besonderen Abschluss finden. Sie werden von einem einschiffigen Querhause durchschnitten, über dessen stark vorspringenden Armen zwei Thurmbauten, auf der südlichen der hohe, ganz vollendete (Fig. 9), emporsteigen. Sämmtliche Räume sind gleich hoch, mit Ausnahme des Mittelschiffes im Langhause, welches jedoch nicht so viel über die Seitenräume emporragt, dass man Oberlichter über den Arcaden und ein besonderes Dach bedurft hätte. Die Art der Ueberwölbung erkennt man aus der Innenansicht (Fig. 8), welche uns einen imposanten, hochaufstrebenden Raum vorführt, dessen schlanke, weit abstehende Pfeiler sich, besonders im Langhause, in künstliche Netzgewölbe verzweigen. Der ältere Chorraum zeigt einfachere Wölbungen. Von dem, mit einem hohen Dache und reichen Giebeln ausgestatteten, Aeusseren wenden wir zum Schlusse dem erwähnten Südthurme unsere Aufmerksamkeit zu, dessen Spitze auf Fig. 9 dargestellt ist. Er wurde um das Jahr 1400 von Meister Wenzla aus Klosterneuburg entworfen und begonnen, und erhielt seine Vollendung im Jahre 1434 durch Meister Hans Buchsbaum, den früheren Gehülfen des Meisters Peter von Brachawitz, welcher als Nachfolger Wenzla's dem Bau bis 1429 vorgestanden hatte. Der Thurm steigt von unten in fortlaufender Verjüngung bis zu einer Höhe von 435 Fuss empor, und ist durchgehends mit jener reichen Stabwerk- und Fialenarchitektur ausgestattet, welche die leichte, durchbrochen gearbeitete, Spitze veranschaulicht. — Franz Tschischka, der St. Stephansdom in Wien und seine alten Kunstdenkmale, Wien 1832, Titelblatt, Taf. I, XII und XIII.

Tafel XXIII. (56.)

DEUTSCHE UND NORDISCHE ARCHITEKTUR.

Fig 1. **Der grosse Remter im Schloss Marienburg.** — Unter den gothischen Backsteinbauten des nördlichen Deutschlands, und insbesondere der baltischen Länder nimmt das Schloss Marienburg in Preussen, mit Recht die Krone des gothischen Profanbaues im Mittelalter genannt, eine der

ersten Stellen ein. Wir theilen aus dem umfassenden Baucomplexe, welcher als Sitz des Hochmeisters der deutschen Ritter die ganze geistliche Würde des Ordens und das glänzende Leben seiner Genossen repräsentiren sollte, die Innenansicht des grossen Remters (Refectoriums) mit, dessen Vollendung gleichzeitig mit den prächtigen Wohnungen des Hochmeisters und der Ritter in die Jahre 1340—1380 zu setzen ist. Es ist ein 96 Fuss langer und 48 Fuss breiter Raum, dessen durchaus einfach gehaltene Wandmauern von einem Kreuzgewölbe von höchster Kühnheit der Construction überwölbt sind. An den Wänden aus kleinen Konsolen aufsteigend werden die zarten, rechtwinklig profilirten Rippen in der Mitte von drei schlanken, achteckigen Säulen getragen, deren Schäfte aus einem einzigen Stück roth und schwarz polirten Granites gefertigt sind. Die Basen und Kapitäle sind aus Kalkstein und von einfacher, im Ganzen übereinstimmender Bildung; das Kapitäl der mittelsten Säule hat eine Verzierung von Wasserpflanzenblättern, die andern tragen an den acht Seiten kleine Figuren, welche ursprünglich bemalt, sich wie die Blattverzierungen des Mittelkapitäles von farbigem Grunde abheben. — Frick, Schloss Marienburg, Berlin 1803.

Fig. 2. **Marienkirche in Danzig.** — Der norddeutsche Backsteinbau wich von der gewöhnlichen Grundform der Gothik deutscher Kirchen nur in seltenen Fällen, und auch dann, wie die mitgetheilte Marienkirche zu Danzig erläutern soll, nur unerheblich ab. Dieselbe hat drei beinahe gleichbreite Schiffe, welche, von einem weit ausladenden, dreischiffigen Querhause durchschnitten, sich bis zu ihrem gradlinigen Abschluss am Ostende unverengert fortsetzen. Die Strebepfeiler sind, wie bei den meisten dieser Backsteinkirchen nach innen gezogen und ihre Zwischenräume zu Kapellen ausgebildet, welche der Kirche in ihrer ganzen Länge ein fünfschiffiges Aussehen geben. Die Pfeiler haben die gewöhnliche achteckige Grundgestalt mit Einkerbungen an den Ecken; die Ausbildung aller tragenden Massen ist einfach und von derben, doch nicht unschönen Verhältnissen. Zu einer auffallend reichen Gliederung entfalten sich dagegen die Gewölbe, von deren charakteristisch netzartigen Verschlingungen wir daher auf Fig. A und B besondere Beispiele in vergrössertem Maasstabe beifügen. Fig. A, auf dem Grundplan mit demselben Buchstaben bezeichnet, gehört dem Mittelschiffe des Kreuzbaues, Fig. B dem Mittelschiff des Langhauses an. Die Kirche wurde im Jahre 1343 gegründet, erhielt jedoch ihre Vollendung nach einem inzwischen nöthig gewordenen Umbau erst in den Jahren 1400—1502. — Hirsch, die Oberpfarrkirche von St. Marien in Danzig. Danzig 1843.

Fig. 3 und 4. **Dom von Stendal.** — Der Dom von Stendal, in seiner vorgeführten Gestalt aus den letzten Decennien des 15. Jahrhunderts, gilt für das bedeutendste Bauwerk der Altmark Brandenburg. In der Grundanlage von grosser Einfachheit, zeichnet sich das Innere, von dem die Abbildung Fig. 3 den Chorraum veranschaulicht, durch schöne Verhältnisse und eine geschmackvolle Durchbildung aus. Die hohen Fenster sind durch auffallend schmale Pfeiler getrennt; unter der abgeschrägten Fensterbrüstung läuft ein mit schönem Blattornament verziertes Gesimse

hin; in den Absätzen der Dienste, welche die zarten Gewölberippen stützen, sind Statuen angebracht. Das Ganze erhält durch den weichen Ton des unverputzt gelassenen Backsteinmateriales und durch die Glasmalereien der Fenster einen würdigen, harmonischen Charakter. Das Aeussere, in Fig. 4 von der nördlichen Seite veranschaulicht, theilt im Ganzen mit den norddeutschen Backsteinbauten die einfach massige Gestaltung. In der abgestumpften Zinnenbekrönung des Kreuzschiffgiebels und in dem aus Sandstein gemeisselten Portal darunter zeigen sich jedoch auch einige Ansätze zu reicherer dekorativer Ausstattung. — Strack und Meyerheim, architektonische Denkmäler der Altmark Brandenburg, mit Text von Kugler. Berlin 1833, Nr. 8 und 15.

Fig. 5. **Rathhaus zu Tangermünde.** — Als Repräsentant des bürgerlichen Profanbaues in den Backsteinländern stellen wir das Rathhaus von Tangermünde dar, dessen Vollendung in die Zeit Kaiser Karl IV. zu Ende des 14. Jahrhunderts gesetzt wird. An seinem stattlichen Aeusseren ist besonders der Façadenbau bemerkenswerth, der durch vier, von Spitzthürmchen gekrönte, stark vorspringende Strebepfeiler in drei vertikale Massen gegliedert wird, welche unten einfach, in den oberen Theilen mit Stabwerk und Rosetten ausgestattet sind, und in drei hohe, theilweise durchbrochene Giebel auslaufen. Man hat diese Façadenbildung treffend mit dem an den Domen von Orvieto und Siena (vergl. Taf. 57, Fig. 6) befolgten Façadensysteme zusammengestellt. — Strack und Meyerheim, a. a. O. Nr. 21.

Fig. 6. **Portal der Stephanskirche zu Tangermünde.** — Wir haben in Fig. 4 bereits die Keime einer reicheren Dekoration, wie sie der norddeutsche Backsteinbau neben seinen Wandmassen entwickelte, vorgeführt. Zu weit ansehnlicherer Ausbildung wie dort sehen wir diese Ornamentation an dem vorstehenden Portal der Stephanskirche zu Tangermünde gediehen, welches mit dem Neubau des ganzen Gebäudes dem Ende des 14. Jahrhunderts anzugehören scheint. Das Portal ist zunächst von einem viereckigen Ornamentstreifen umschlossen, in dessen Details die Fischblasenform vorherrscht. Die Felder zwischen diesem Streifen und dem Bogen, welcher selbst wiederum in zwei kleinere Bögen mit einer fischblasenförmig gegliederten Rose zerfällt, sind mit einem gitterartigen Muster ausgefüllt; an dem äusseren Rande des Bogens laufen zierlich geschwungene Krabben um. Sämmtliche Ornamentstücke sind in Thon gebrannt und zum Theil mit einer verschiedenfarbigen Glasur überzogen. — Strack und Meyerheim, a. a. O. Nr. 16.

Fig. 7. **Klosterkirche zu Berlin.** — In die früheste Zeit dieser gothischen Backsteinarchitektur gehört die wahrscheinlich im Jahre 1291 begonnene Klosterkirche zu Berlin, deren Inneres die Abbildung vorführt. In der Grundanlage hat sie bei fehlendem Querhause die Eigenthümlichkeit, dass die Mauern des siebenseitig aus dem Zehneck gebildeten Chores über die Flucht der Langhausseiten hinaus sich erweitern und dadurch den freien, durch schöne Verhältnisse ausgezeichneten Altarraum noch mehr von dem in gedrückteren Proportionen und einfachen Massen gehaltenen Langhausbau unterscheiden. Das Langhaus ist in seinem

Mittelschiffe 50, in den beiden Seitenräumen dagegen nur 26 Fuss hoch. Die breiten Scheidbögen der Mittelschiffarcaden ruhen auf theils vier-, theils achteckigen, derben Pfeilern und tragen massige, von gedrückten Oberlichtern durchbrochene Wände. Im Gegensatz dazu hat der Chor eine Reihe schlanker, durch schmale Pfeiler gesonderter Fenster. Die einfach gestalteten Kapitäle tragen flach aufliegende Wein- und Eichblattornamente. Die Kirche ist neuerdings mit Auffrischung der aufgefundenen Wandmalereien restaurirt worden. — Nach einer Originalzeichnung von W. Riefstahl.

Fig. 8 und 9. **Kathedrale von Upsala.** – Die gothischen Kirchen der skandinavischen Länder zeigen ihren südlichen Schwestern gegenüber dieselbe Unselbstständigkeit, welche wir bereits bei dem romanischen Steinbau des Nordens hervorgehoben haben. Bei der als Muster vorgeführten Kathedrale von Upsala liegen sogar bestimmte Zeugnisse über diese südliche Abstammung vor. Aus einer französischen Urkunde, datirt aus Paris vom Jahre 1287, geht hervor, dass Estienne de Bonneuil, ein französischer Baumeister, mit mehreren Genossen und Gehülfen nach Upsala ging, um dort den Bau der Kathedrale zu leiten. Daraus folgten dann selbstverständlich manche Nachbildungen der französich-gothischen Kirchenbauten im Norden; doch sind dieselben nicht auf bestimmte Vorbilder zurückzuführen und schliessen manche entschiedene Abweichungen von den südlichen Mustern auch keineswegs aus. Der Dom von Upsala ist dreischiffig (Fig. 8) mit hineingezogenen Strebepfeilern, wodurch, ähnlich wie bei Notre-Dame von Paris (Taf. 50, Fig. 1 u. 2) und bei manchen gothischen Bauten Norddeutschlands (Fig. 2), noch zwei Schiffe von Kapellenreihen dem Langhause angefügt werden; der Querbau ist einschiffig; der Chor hat Umgang und polygonalen Kapellenkranz. Von höchst eigenthümlicher Gestaltung ist das Aeussere (Fig. 9), an dem wir nur das vollständig ausgebildete Strebesystem und die phantastisch geschmückten Thurmbauten hervorheben wollen. Trotz mancher geschmacklosen Einzelheiten ist das Ganze bei seinen schönen Verhältnissen und einer durchgängigen Einfachheit von günstiger Wirkung. — D'Agincourt, a. a. O. Arch. pl. XLIII, Fig. 20, Grundriss; die im Originale fehlenden Quergurte der Gewölbe sind in unserer Abbildung ergänzt; Suetia antiqua et hodierna, I, Aeusseres.

Tafel XXIV. (57.)

ITALIENISCHE ARCHIREKTUR.

Fig. 1. **Kirche S. Francesco zu Assisi.** – Nach Italien kam der gothische Baustyl durch deutsche Meister schon in den ersten Decennien des 13. Jahrhunderts; allein er blieb ein Fremdling in dem Lande des Südens und verschwand nach zwei Jahrhunderten wieder, ohne auch nur ein einziges Denkmal zu hinterlassen, welches frei und consequent aus

dem Wesen der ihm innewohnenden Gesetze geflossen wäre. Die Kirche S. Francesco zu Assisi und ihr Erbauer, der Meister Jakob, Architekt des Kaisers Friedrich II., von den Italienern Jacopo Alemanno oder Tedesco genannt, bezeichnet jenen Zug der Gothik aus Deutschland nach Italien. Jakob der Deutsche soll den genannten Bau in den Jahren 1218—1230 aufgeführt haben. Es ist eine in Gestalt eines lateinischen Kreuzes angelegte, einschiffige Doppelkirche, über einer Krypta mit dem Grabe des hl. Franziscus errichtet, unten rundbogig überwölbt, oben mit einem weiten Spitzbogengewölbe überdeckt, welches von Bündelpfeilern — den reinsten Beispielen dieser nordischen Constructionsform in Italien — gestützt wird. Die Durchbildung der Oberkirche, in welche die mitgetheilte Ansicht von der fünfseitig geschlossenen Chornische aus uns blicken lässt, ist von vorherrschend breiten und schweren Formen; die Gewölberippen zeigen, im Gegensatze zu der fein profilirten Gestaltung dieser Theile in der nordischen Gothik, gemalte Ornamente auf breiten Flächen. Die Wandflächen sind mit Freskogemälden überdeckt; die Gewölbefelder haben azurblauen Grund mit goldenen Sternen. — Gailhabaud, Denkm. d. Baukunst, Lief. 73.

FIG. 2 — 5. **Dom von Florenz.** — In dem 1296 begonnenen Dome zu Florenz, S. Maria del Fiore, sehen wir die italienische Gothik bereits auf einer höheren Entwickelungsstufe angelangt. Meister Arnolfo del Cambio, gewöhnlich Arnolfo di Lapo genannt, ein Florentiner, erhielt von der Regierung seiner Vaterstadt den Auftrag, in diesem Bauwerk die ganze damalige Machtfülle des blühenden Freistaates zum architektonischen Ausdruck zu bringen. Er stellte denn auch wirklich ein Gebäude her, dessen Kühnheit der Construction wenigstens von keinem andern Bauwerk gothischen Styles übertroffen wird. Während die lichte Weite der Gewölbe des Mittelschiffes am Dome zu Köln nur etwas über 40 Fuss beträgt, hat dasselbe hier die Weite von ungefähr 60 Fuss; dabei muss man bedenken, dass hier das ganze Strebesystem weggelassen, freilich hie und da durch eiserne Bänder ersetzt ist. Das Langhaus (Fig. 3) ist dreischiffig und mündet in einen weiten, achtseitigen, von der später hinzugefügten Kuppel überdeckten Raum, an welchen sich drei Arme in Gestalt grosser Apsiden mit je fünf Kapellen anschliessen. Besonders bemerkenswerth ist die Ueberwölbung des Langhauses, welche von nur sechs unglaublich dünnen und weitabstehenden Pfeilern getragen wird. Die Pfeiler haben, zum Unterschiede von den Säulenbündeln in S. Franzesco zu Assisi (Fig. 1), die polygonale Grundgestalt (Fig. 5) und eine einfach strenge Durchbildung. Der Aufbau des Innern (Fig. 2) ist von bedeutender Wirkung, welcher jedoch durch die zwischen den Spitzbogenarcaden und den kreisrunden Oberlichtern auf Konsolen umlaufende Galerie ein bedeutender Abbruch geschieht. Der Kuppelbau mit den Kapellen stammt nur in den unteren Theilen von Meister Arnolfo her; man erkennt den Aufbau der niedrigeren Seitenräume und ihren Zusammenhang mit der Kuppel aus Fig. 2; in der Grundanlage heben wir namentlich die keilförmigen Mauermassen zwischen den Kapellen hervor, durch welche der Baumeister, im Gegensatz zu der Gothik des Nordens

die vielgliederige Gestalt des Inneren nach Aussen wieder aufzuheben wusste. Von dem Aeusseren, das in allen seinen Mauerflächen mit Ausnahme der von Giotto entworfenen, aber leider unvollendet gebliebenen Façade, mit farbigem und weissem Marmor incrustirt ist, theilen wir in Fig. 4 die von Brunellesco der von ihm vollendeten Kuppel aufgesetzte Laterne in grösserem Maasstabe mit. — Molini, la Metropolitana Fiorentina illustrata, Firenze, 1820, tav. II und IV; die Laterne, Fig. 5, nach einer Zeichnung von E. Guhl.

Fig. 6. **Dom von Orvieto.** — Den Dom von Orvieto stellen wir vornehmlich um seiner Façade willen dar, welche das reinste Muster dieser in Italien auf selbstständigem Wege ausgebildeten Prachtarchitektur genannt zu werden verdient. Der Bau, von Meister Lorenzo Maitani aus Siena im Jahre 1290 begonnen, gliedert sich, dem dreischiffigen, nach Art einer Säulenbasilika gebildeten Innern entsprechend, in drei vertikale Massen, die von vier fialenbekrönten Thürmen mit reicher Ornamentation eingeschlossen werden. In das untere Geschoss der Façade schneiden drei reichgeschmückte, mit hohen Giebeln überdachte Portale ein. Das Hauptportal ist rundbogig, die Nebenportale dagegen, welche in ihren oberen Theilen zu Fenstern ausgestaltet sind, spitzbogig überwölbt, Das obere Geschoss erhebt sich als isolirte Mauer weit über die Höhe der Kirchenschiffe hinaus und wird von drei spitzen Giebeln abgeschlossen, unter deren mittlerem sich in quadrater, mit Statuen verzierter Einfassung die grosse Rosette befindet. Alle Flächen und Vorsprünge sind mit malerischem, plastischem und musivischem Schmucke überfüllt. Von dem sonstigen Aussenbau sind die nischenförmigen Kapellen an den Seitenschiffen bemerkenswerth. Die Durchführung des Innern ist von einer edlen Einfachheit. — Gally Knight, Ecclesiastical Architecture of Italy, vol. II, pl. 25.

Fig. 7—10. **Dom zu Mailand.** — In den oben besprochenen Bauwerken sahen wir die italienische Gothik die vom Norden überkommenen Formen mit einer selbstständigen Willkür handhaben, welche in manchen Fällen sogar den Gesetzen des Styles gerade zuwider lief. Weit näher schliesst sich denselben das berühmteste und grossartigste Werk der italienischen Gothik, der Dom zu Mailand an, wenngleich auch hier dem nationalen Widerspruche gegen die fremdländische Bauweise nicht alle Macht genommen werden konnte. Man hat den Dom zu Mailand schon in seiner Plananlage (Fig. 9) mit dem Kölner Dome zusammengestellt: jedoch nur in der Anordnung und den Verhältnissen des Langhauses und des Querschiffes herrscht zwischen beiden diese auffallende Uebereinstimmung. Das Langhaus hat fünf Schiffe, deren mittleres der Breite je zweier Seitenschiffe gleichkommt; der Querbau hat drei Schiffe, welche indess nicht so weit ausladen, wie bei dem Kölner Dom, und an Stelle der Portale kleine Anbauten in Form dreiseitiger Nischen aufweisen. — Der Chor schliesst nüchtern dreiseitig und entbehrt des Kapellenkranzes. Im Aufbau des Inneren (Fig. 8) zeigt sich hier die Eigenthümlichkeit, dass die von dem Mittelschiffe nach aussen zu abgestuften Seitenschiffe untereinander von ungleicher Höhe sind; in den Oberwänden sind durch-

gängig Fenster angebracht. Trotz der grossen Höhe des Mittelschiffes und der engen Pfeilerstellung hat das Innere doch nicht jenen aufstrebenden Charakter der nordischen Gothik. Die Pfeiler haben eine reiche Bündelform, aber mit kleinlichen Basen und seltsam krausen, tabernakelartig gestalteten Kapitälen. Ihre Grundform ist in Fig. 10 besonders dargestellt. Ueber der Kreuzung wölbt sich eine achteckige Kuppel, welche erst von Napoleon I. mit dem schlank emporstrebenden Thurmbau bekrönt wurde. Die Kuppel möge uns zur Betrachtung des ganz mit weissem Marmor bekleideten Aeusseren, das den hohen Ruhm des Bauwerkes eigentlich begründet hat, hinüberführen (Fig. 7). Trotz der an den Mauerabschlüssen und in den Umrissen des Ganzen vorherrschenden Horizontallinie, jenem Ausdruck des italienischen Kunstgefühls im Widerspruch mit den germanischen Formen, stellt sich uns dasselbe als ein ungeheurer Wald aufstrebender, dekorativer Einzelformen dar. Die durch das gothische Stabwerk in eine Menge vertikaler Streifen getheilten Mauerflächen tragen oben einen Zinnenkranz; die vorspringenden, durch Strebebögen verbundenen Strebepfeiler, welche ebenfalls durch Stabwerk gegliedert sind, laufen in zierliche Fialen aus; das Ganze ist mit einer grossen Anzahl — man zählt im Innern und Aeussern zusammen 5000 — theils freistehender, theils in Tabernakel eingesetzter Statuen, ausgestattet. Von den Fenstern haben namentlich die unteren des Chorumganges und die oberen der Kreuzschiffe weite, mit reichem Stabwerk versehene Oeffnungen und treffliche Glasmalereien. Der Riesenbau wurde im Jahre 1386 von einem aus deutscher Familie stammenden Meister, Heinrich (Arler) von Gmünd, begonnen, und in langen Zwischenräumen von verschiedenen, theils inländischen theils fremden Meistern weitergeführt. Der vordere Theil der Kirche und die Façade wurden im 17. Jahrhundert begonnen und erst das Jahr 1807 brachte dem Ganzen mit der erwähnten Thurmspitze seine endliche Vollendung. — Gally Knight, a. a. O. vol. II. pl. 37, 38, Grundplan und Ansichten; Artaria, Description de la Cathédrale de Milan, 1823, pl. 21, Grundriss des Pfeilers.

Fig. 11. **Cà Doro zu Venedig.** — Als Beispiel der gothischen Profanarchitektur, welche in den freien Städten Norditaliens namentlich zu einer hohen Blüthe gedieh, wählen wir den berühmten Palast Cà Doro in Venedig aus, dessen Vollendung wohl gleichzeitig mit dem Dogenpalaste des Filippo Calendario um die Mitte des 14. Jahrhunderts zu setzen ist. Er zeigt den gothischen Styl in phantastischer Mischung mit den geschweiften Formen der arabischen Baukunst, welche der Handelsverkehr der Republik wahrscheinlich aus dem Oriente eingeführt hatte. Die mitgetheilte Façade ist in Wirklichkeit nicht ganz vollendet. Auf den kleinen Löwen an den Enden der Dachzinnenbekrönung haben sich noch Spuren reicher Vergoldung erhalten. — Le fabriche le piu cospicue di Venezia misurate, illustrate ed intagliate dai membri della Veneta reale academia di belli arti. Ven. 1826. vol. II.

Tafel XXV. (58.)

SPANISCHE UND ITALIENISCHE ARCHITEKTUR.

Fig. 1. **Kathedrale von Toledo.** — Die gothischen Bauwerke Spaniens bekunden ein weit tieferes Eindringen in das eigentliche Wesen des germanischen Baustyles, als wir es bei den italienisch-gothischen Monumenten finden konnten. Sie machten daher auch einen der nordischen Gothik mehr analogen Entwickelungsgang durch. In die frühgothische Periode gehört der vorstehende Dom von Toledo, der im Jahre 1227 von Meister Pedro Perez begonnen, aber erst nach zwei Jahrhunderten zur Vollendung gebracht wurde. Es ist ein fünfschiffiger Bau mit halbkreisförmigem Abschluss, dessen aus 72 hochgewölbten Bogenfeldern bestehende Decke von 88 reich gegliederten, im Detail noch manches Romanische aufweisenden Bündelpfeilern getragen wird. Wir blicken in das mit einfacher Strenge und in schönen Verhältnissen durchgeführte Innere von dem linken Seitenschiffe aus, in welches links der reich dekorirte Lettner hineingebaut ist. An dem Aeusseren hat der im Jahre 1380 von Alvar Gomez begonnene Thurm, und das von Rodrigo Alfonso im Jahre 1389 der Kathedrale angefügte Kloster im entwickelten gothischen Style besondere Berühmtheit erlangt. — Villa Amil, Espana artistica y monumental, II, p. 85.

Fig. 2. **Kathedrale von Sevilla.** — Nicht bloss die colossalste, sondern auch die im reinsten gothischen Style durchgeführte Kirche Spaniens ist die Kathedrale von Sevilla, in deren weite Perspektive die vorstehende Abbildung vom Chorende des äussersten linken Seitenschiffes aus blicken lässt. Der Bau wurde im Jahre 1401 begonnen und am Anfange des folgenden Jahrhunderts vollendet. Er bildet mit Ausnahme der sogenannten Capilla Real ein Rechteck von 398 Fuss Länge und 291 Fuss Breite und zerfällt der Länge nach in 5 Schiffe, an welche sich ausserdem noch 2 Reihen von Kapellen anlehnen. Das Mittelschiff hat eine Breite von 59 Fuss, und misst bis zum Schlussstein seines Gewölbes 158 Fuss; die Seitenschiffe sind niedriger. Der Aufbau zeigt schlanke, schön gegliederte Pfeiler, über deren Arcaden im Querbaue eine Galerie mit darüber liegenden Fenstern hinläuft. Der Chor ist, wie die Abbildung zeigt, nicht erhöht, aber durch ein Eisengitter von dem sonstigen Kirchenraume abgeschlossen. — Villa Amil, a. a. O. II, p. 60.

Fig. 3. **Kathedrale von Burgos.** — Als ein Beispiel des reichen Aussen- und besonders Façadenbaues, der sich im 15. Jahrhundert auf der pyrenäischen Halbinsel, analog den nordischen Bauten des sogenannten Dekorativstyles, entwickelte, veranschaulichen wir die Thurmfaçade der Kathedrale von Burgos, welche zu dem im 13. Jahrhunderte gegründeten Langhause durch Meister Johann von Köln im Jahre 1450 hinzugefügt wurde. Sie zeigt die Anlage der nordisch-gothischen Façaden in edlen Verhältnissen und geschmückt mit einer Fülle prächtig gearbeiteten De-

tails, in der man mit Recht ein Bild der damaligen Blüthezeit Kastiliens unter König Ferdinand III. erblicken zu dürfen geglaubt hat. Neben den durchgehenden Spitzbögen erscheint als Abschluss der grossen Rose über dem Hauptportal der an arabische Elemente erinnernde Kielbogen. Die mit Fialen reichausgestatteten Thürme sind von achtseitigen durchbrochenen Pyramiden bekrönt. Die auffallende Leerheit des unteren Geschosses der Façade rührt von einer im Jahre 1794 erfolgten Plünderung her, in welcher ein unermesslicher Reichthum architektonischen und statuarischen Schmuckes von diesen Mauern abgerissen wurde. — Villa Amil, a. a. O. II, p. 18.

FIG. 4. **Capilla del Condestable in der Kathedrale von Burgos.** — Eine ganz besondere Aufmerksamkeit verdient, als eines der üppigsten Bauwerke dieser dekorativen Gothik, die dem Schlusse des hohen Chores der Kathedrale von Burgos angebaute Capilla del Condestable. Dieselbe wurde unter Ferdinand und Isabella im Jahre 1487 von D. Pedro Hernandez de Velasco, Connetable von Kastilien und seiner Gemahlin D. Mencia gegründet und birgt die Grabmäler dieser beiden als ihre schönsten statuarischen Zierden. Im Grundriss ein Achteck von 80 Fuss Durchmesser erhebt sie sich in vier Stockwerken zu einer nicht unbeträchtlichen Höhe und wird von einer kühn gewölbten Kuppel, deren Rippenwerk die obersten Theile unserer Abbildung noch sehen lassen, überdeckt. Wir befinden uns vor dem Eingang hinter dem Hochaltar der Kathedrale und haben die beiden kolossalen Pfeiler vor uns, die den mit mehrfachen Reihen gothischen Zackenwerks geschmückten Bogen des Einganges stützen. Neben seiner runden Wölbung zeigt der Bau den Spitzbogen in breiter, geschweifter und schlankerer Bildung. Die Pfeiler tragen eine grosse Anzahl statuarischer Werke, und ein gleicher Schmuck ist auch auf den Spitzen der Bögen des zweiten Stockwerkes und in den Galerien angebracht. — Villa Amil, a. a. O. I, p. 65.

FIG. 5 und 6. **Kirche von Batalha.** — Unter den portugiesischen Kirchen aus gothischer Zeit nimmt die Kirche da batalha in der Nähe von Lissabon, so genannt, weil sie im Jahr 1385 nach der siegreichen Schlacht von Aljaruta von König Johann I. erbaut wurde, die vornehmste Stelle ein. Als Baumeister wird uns unter Anderen auch der Irländer Hacket angegeben und mit Ausnahme der an den Dächern und Gesimsen herrschenden südlichen Horizontallinie stellt sich die Kirche mit ihrer einfachen Plananlage und klaren Durchbildung auch als ein echt germanisches Bauwerk dar. Das Langhaus (Fig. 6) hat drei Schiffe, deren mittleres bei einer Höhe von 90 Fuss die Seitenschiffe etwa um ein Dritttheil überragt; an den weitausladenden, einschiffigen Querbau schliessen sich unmittelbar fünf Kapellen an, deren mittlere die grössere Breite des Mittelschiffes hat und auch etwas mehr Tiefe besitzt als die Seitenkapellen. Hinter dem Chor befindet sich, ähnlich wie bei der Kathedrale von Burgos die Capilla del condestable (Fig. 4), die achteckige Grabkapelle des Königs Emanuel, mit deren Einrechnung die Länge der Kirche 416′ 7″ ausmacht. Die Façade (Fig. 5) zeigt bei zahlreichen horizontalen Abtheilungen ein zierlich aufsteigendes Strebesystem mit ausgezackten Strebebögen

und Fialen. An dem Portal und dem grossen Mittelfenster tritt der arabische Kielbogen neben dem Spitzbogen auf. — Murphy, Grundregeln der gothischen Baukunst, übersetzt von Engelhard, Leipzig und Darmstadt, Taf. XII und XIII.

FIG. 7. **Kathedrale von Palermo.** – Die gothischen Bauwerke Siciliens mögen, da das Land in der germanischen Periode unter spanischer Herrschaft stand, hier den Bauten der pyrenäischen Halbinsel angefügt werden. Die vorstehende Abbildung stellt das südliche Portal der der heiligen Rosalie geweihten Kathedrale von Palermo dar, welches in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts vom Erzbischof Simon von Bologna dem bereits im Jahre 1170 gegründeten Bau vorgesetzt wurde. Die Vorhalle desselben öffnet sich nach aussen durch drei überhöhte Spitzbogenarcaden, welche sich beiderseits an eine starkvorspringende, mit Reliefspitzbögen verzierte Pfeilermasse anlehnen. Darüber liegt ein mit Sculpturen reich geschmückter flacher Giebel. Zu beiden Seiten des Portalbaues erblickt man Theile der mit Zinnen bekrönten südlichen Kirchenwandung. — Hittorf et Zanth, Architecture moderne de la Sicile, Paris 1835, pl. 48.

FIG. 8 und 9. **Kirche S. Maria della Catena zu Palermo.** – Eine in ihrer Art einzig dastehende Kirche ist S. Maria della Catena zu Palermo, deren um das Jahr 1400 ausgeführten Neubau wir in den vorstehenden Abbildungen mittheilen. Der Bau hat, in den vorderen Theilen des Planes (Fig. 9) besonders, manche Aehnlichkeiten mit der alten Basilikenform; an eine offene Vorhalle schliesst sich ein dreischiffiges Langhaus mit Kapellenreihen, daran ein zweischiffiger Querbau und endlich an diesen drei fünfseitig geschlossene Altarnischen. Der Querbau überragt an Höhe selbst das Mittelschiff des Langhauses und in diesem sind die Seitenräume wieder um ein Beträchtliches niedriger als das Mittelschiff. Die Façade (Fig. 8) zeigt neben vorherrschend antiken Elementen jene übermässig gedrückte Bogenform, welche im südlichen Italien gegen Ende der gothischen Periode sich häufig findet. Dieselbe Form haben auch die Bögen im Innern, mit Ausnahme des Deckengewölbes. – Hittorf et Zanth, a. a. O. pl. 49.

Tafel XXVI. (59.)

DEUTSCHE SCULPTUR.

FIG. 1 und 2. **Männliche und weibliche Statue vom Dom zu Naumburg.** — Die Sculptur der germanischen Epoche theilt nicht nur im Allgemeinen den Geist, der in der gothischen Baukunst seinen architektonischen Ausdruck fand, sondern auch ihre formellen Stylgesetze sind von dem architektonischen System beherrscht und ihre selbstständige Freiheit erscheint uns oft wie in enge, geometrische Schranken eingeschlossen. Die Hauptwerke der germanischen Sculptur sind uns an den grossen architektonischen Werken der damaligen Zeit erhalten; sie machen daher von

Anfang an mit jenen einen analogen Entwickelungsgang durch. Von der deutschen Sculptur aus frühgothischer Zeit geben uns die vorstehenden Statuen vom Dom zu Naumburg (vgl. Taf. 45, Fig. 4) eine Anschauung. Von Konsolen getragen und in kleine Baldachine in der Form von Kirchen oder Burgen eingeschlossen, zieren sie die Wandsäulen des im Anfange des 13. Jahrh. erbauten westlichen Chores und stellen die Stifter und Förderer des Baues, sowohl männlichen als weiblichen Geschlechtes dar. Ihr hoher Werth besteht vor Allem in der Würde und Grossartigkeit der Haltung und dem innigen, mit grosser Zartheit vorgetragenen Ausdruck der Köpfe. Im Einzelnen herrscht bei kräftigen Verhältnissen und geschickter, oft äusserst gefälliger Anordnung der Gewänder, keine sonderliche Feinheit; doch ist eine solche bei dem Sandsteinmaterial, aus dem die Statuen gefertigt sind, und ihrer durchgehenden ursprünglichen Bemalung resp. Vergoldung auch nicht zu erwarten. — Lepsius, der Dom von Naumburg, in Puttrichs Denkmälern des Mittelalters in Sachsen, Taf. XVI.

FIG. 3 und 4. **Der h. Jacobus und Paulus vom Dom zu Köln.** — Aus der Blüthezeit der deutschen Gothik, um ein Jahrhundert später als die vorigen, datiren die vorstehenden Statuen des hl. Jacobus und Paulus, die sich an dem reich mit Sculpturen ausgeschmückten, jetzt leider arg verwitterten Südportal der Hauptfaçade des Kölner Domes (vgl. Taf. 54) befinden. Sie stehen frei an den Gewänden des Eingangs, und haben eine durchgängige Höhe von 6 Fuss 7 Zoll. Das Material erlaubte auch hier eine feinere Durchbildung des Einzelnen nicht, doch ist dafür der Ausdruck der Köpfe im Ganzen und der Wurf der Gewänder von höchster Lebendigkeit und edler, kräftiger Naturwahrheit. Der hl. Jacobus (Fig. 3) ist durch Muschel und Buch, der hl. Petrus (Fig. 4) durch Schwert und Buch kenntlich gemacht. — Boisserée, a. a. O. Taf. XII.

FIG. 5. **Der h. Stephanus vom Dome zu Mainz.** — Im charakteristischen Gegensatze zu der fast finsteren Kraft der Kölner Statuen trägt der hl. Stephanus vom Mainzer Dome jenen Zug weicher Innigkeit und Demuth, der die Sculpturen des Mittelalters überhaupt von der selbstbewussten Schönheit der Antike unterscheidet. Damit verbindet sich hier ein zarter Schwung der Körperformen und des Kopfes, der mit frommem Aufblick nach Oben gewendet ist. Die ungefähr drei Fuss hohe Statue befindet sich an dem Portale, welches aus dem Innern in den Kreuzgang führt und gehört hienach in das Ende des 14. oder den Anfang des 15. Jahrhunderts. — Müller, Beiträge zur deutschen Kunst und Geschichtskunde durch Kunstdenkmale, I. Jahrgang, Darmstadt 1832, n. VIII.

FIG 6. **Die Eintracht, Statue von einem Portal der Kathedrale von Chartres.** — Der höchst bedeutsamen Entwickelung gothischer Sculptur in Frankreich ist in den Darstellungen der Ergänzungstafel 60 A noch besonders gedacht worden. Wir geben hier nur ein Beispiel des bereits freieren Styles jener nordfranzösischen Schule, welche insbesondere den Dom von Chartres (Taf. 50, Fig. 3) mit ihren Werken reich verzierte. Die mitgetheilte Statue gehört in die Reihe kleiner Figuren, welche die persönlichen, öffentlichen und Familientugenden darstellen und mit deren Namen als „Freundschaft, Majestät, Sicherheit, Kraft, Freiheit“ u. s. w.

bezeichnet sind. Unsere Statue, eine zarte Frauengestalt von lieblichem Ausdruck und anmuthig leichten Körperformen, trägt die Inschrift „Concordia“. Wir heben schliesslich besonders hervor, dass die genannten Statuen an dem nördlichen Portale des Kreuzschiffes befindlich sind und sich von den weit älteren und strengeren der westlichen Hauptfaçade (Taf. 60 A, Fig. 1) wesentlich unterscheiden. Die letzteren stammen wohl noch aus der Mitte, die vorstehend repräsentirten Sculpturen des Kreuzschiffes aber wahrscheinlich erst aus dem Ende des 13. Jahrhunderts. — Didron, annales archéologiques, vol. VI, Livr. 1.

Fig. 7. **Die Gefangennehmung Christi im Dom zu Naumburg.** — In dem vorgeführten Relief sehen wir die mittelalterliche Sculptur bereits auf dem hohen Standpunkt lebendigster dramatischer Darstellung angelangt. Der germanische Styl ist hier schon von allen Einflüssen der Tradition frei, er hat selbstständigen Ausdruck, eine eigene Formenschönheit, eine freie und wirkungsvolle Compositionsweise sich errungen. Wir haben die Gefangennehmung Christi im Garten Gethsemane vor uns: Kriegsknechte dringen auf den Heiland ein; zur Rechten zückt Paulus gegen den Malchus das Schwert. Das in reiche architektonische Ornamente eingefasste Relief schmückt unter anderen ähnlichen Bildwerken den Lettner des Naumburger Domes und stammt hienach wohl aus dem Ende des 13. Jahrhunderts. — Puttrich, a. a. O. Taf. 18, b.

Fig. 8. **Maria und Heilige, an der Kirche zu Gelnhausen.** — Einen anschaulichen Gegensatz mit dem ebenbetrachteten freieren Bildwerk bietet das in Formen und Compositionsweise noch der alterthümlichen byzantinischen Strenge unterworfene Relief am südlichen Portal der Kirche zu Gelnhausen (Taf. 46, Fig. 7), welches dem Anfang des 13. Jahrhunderts zugehört. Maria mit dem segnenden Kind im Schoosse thront in der Mitte, auf jeder Seite von je einer stehenden und einer knieenden Figur umgeben, welche uns inschriftlich, von links nach rechts, als S. Maria Magdalena, S. Katharina, S. Margaretha und S. Martha bezeichnet werden. — Moller, Denkmäler der Baukunst, Band I, Taf. 23.

Fig. 9. **Thronender Christus an der Kirche von Friedberg.** — In dieselbe Zeit, wie das vorige, hat man auch das vorstehende Bildwerk vom südlichen Kreuzarmportale der Kirche von Friedberg in Hessen zu setzen. Christus, mit ausgebreiteten Händen Segen spendend, thront zwischen zwei knieenden Figuren, vielleicht Maria und Johannes, die sich zu seinen Füssen die Hände entgegenreichen. Der Charakter des Reliefs ist noch vorherrschend traditionell, die Anordnung streng symmetrisch und die Motive voller Reminiscenzen an die byzantinische Darstellungsweise. — Moller, a. a. O. Taf. 28.

Fig. 10 und 11. **Klagende Maria und Kreuztragung.** — Zu den feinsten und an Ausdruck und Tiefe reichsten Darstellungen der deutsch-gothischen Sculptur gehören die vorstehenden nur 1 Fuss 8 Zoll hohen in Thon modellirten Reliefffiguren, welche dem unten angegebenen Herausgeber zufolge in dem Altarschranke eines kleinen Dorfes im nassauischen Rheingau gefunden sind und, dem Inhalte und der Arbeit nach zusammengehörig, wahrscheinlich dem 15. Jahrhunderte zu-

zuschreiben sind. Fig. 10 zeigt die in tiefen Schmerz versunkene Maria, von Johannes und Magdalena tröstend umfasst, und hinter denselben die hl. Salome und Veronika mit dem Schweisstuche. Die grössere Darstellung, Fig. 11, stellt den kreuztragenden Christus dar, von der Last des Kreuzes niedergebeugt, in der Schaar der Kriegsknechte, von denen einige die beiden Schächer, nackt und mit verbundenen Augen, dem Heiland vorausführen. — Müller, Beiträge, II. Jahrgang, Taf. VII und XIV.

FIG. 12. **Elfenbeinschnitzwerk im Museum zu Darmstadt.** — Um schliesslich auch von den Fortschritten der durch das ganze Mittelalter hindurch üblich gebliebenen Elfenbeinschnitzerei aus der gothischen Zeit eine Anschauung zu geben, führen wir die zierliche Reliefarbeit eines Kapseldeckels im Darmstädter Museum vor, mit der Beschreibung, welche seine erste, unten bezeichnete Publikation begleitet: Auf den Zinnen einer mit Thürmen wohlverwahrten Burg sieht man in der Mitte eine Frauengestalt mit einer Krone und vor derselben einen Ritter mit gefalteten Händen in einer ehrerbietigen Stellung gleichsam derselben huldigend. Auch scheint diese Huldigung von ihr wohlgefällig aufgenommen zu werden, denn sie fasst ihn beim Arme, als wollte sie ihn zu sich erheben. Eine Jungfrau hinter der Hauptfigur links ist eben im Begriff derselben einen zweiten Ritter vorzustellen, welcher diesen Moment ebenfalls mit gefalteten Händen ehrerbietig erwartet. Ein dritter Ritter erscheint rechts in derselben Stellung und, wie es scheint, ebenfalls in der Absicht, der Hauptfigur seine Huldigung darzubringen; nach ihm schaut aus der entgegengesetzten Ecke schalkhaft eine zweite Jungfrau. Alle drei Ritter haben das Haupt unbedeckt und sind ohne Rüstung. Unten aber, ausserhalb der Burg, sieht man drei Jungfrauen ihre Ritter eine kleine Treppe hinauf, unter welcher ein blühender Rosenstrauch steht, zur Burg einführen. Die erste davon schiebt ihren sich ihrem Willen gutmüthig fügenden Ritter vor sich her zum Thore hinein, indem sie mit der Rechten einen grossen Schlüssel emporhebt, womit sie dasselbe aufgeschlossen zu haben scheint. Dieser folgt die zweite Jungfrau, ihren Ritter bei der Hand führend; sie macht jedoch mit der aufgehobenen Linken eine nicht unzweideutige Bewegung, um eine kleine Freiheit zu bestrafen, welche sich dieser erlaubt hat. Diesem folgt der dritte Ritter, den die dritte Jungfrau, welche den Zug beschliesst, mit der auf seine Schulter gelegten Linken ebenfalls zum Vorwärtsgehen bestimmt, in der Rechten hält diese einen Zweig mit Rosen oder Vergissmeinnicht, alle drei Ritter haben schwere Helme auf den Häuptern und tragen Panzerhemden unter den Kleidern; beides scheinen sie indess ablegen zu müssen, ehe sie hinaufgelangen. Auch rechts und links stehen Rosenbüsche. Das Ganze ist in einer Einfassung von zehn sich berührenden Kreisstücken, aus deren Ecken Köpfe von menschlich-thierischen Ungeheuern hervorgucken. — Aussen sind vier zierlich bewegte Blätter angebracht, die den Uebergang aus dem inneren Rund in's Viereck vermitteln. Ueber die Bedeutung des Ganzen walten bei den Erklärern Zweifel ob; der genannte Herausgeber denkt an die Verehrung der Maria,

durch welche etwa die sinnliche Liebe jener Ritter zur himmlischen umgewandelt werden sollte. Indessen ist der Gegenstand des anmuthigen Bildwerkes vermuthlich dem Leben oder einem Minnedichter entnommen und von jeder symbolischen Beziehung frei. — Müller, a. a. O.

Taf. XXVII. (60.)

DEUTSCHE MALEREI.

Fig. 1. **Krönung der Maria, Wandgemälde aus der Kirche zu Ramersdorf.** — Bei dem engen inneren Verbande der beiden bildenden Künste mit der Architektur in dieser Epoche erscheint es natürlich, dass, wie bereits oben bemerkt wurde, die Ausbildung des germanischen Styles in der Malerei mit der Vollendung des gothischen Baustyles zusammenfällt. Wir brauchen, um dies zu veranschaulichen, nicht mehr zu den Bildern der Handschriften, in denen allerdings die ersten Spuren des neuen Geistes kund werden, unsere Zuflucht zu nehmen. Wie für die romanische Periode, so liegen auch für die jetzt zu betrachtende Zeit uns in den Wandgemälden, mit denen die Kirchen immer reicher ausgestattet wurden, die besten und sichersten Zeugnisse vor. In Deutschland leitet die Spur der Monumente zu denselben Gegenden hin, wo wir auch die frühesten romanischen Wandmalereien betrachten konnten (Fig. 49 A, Fig. 1—7), zu den Rheinlanden nämlich, wo besonders unter dem Einfluss einer in Köln ansässigen Malerschule die monumentale Malerei eine hohe Blüthe erreicht hat. Um das Jahr 1300 wurden von Meistern dieser Schule die Wandgemälde der kleinen Kirche zu Ramersdorf bei Bonn ausgeführt. Diese Kirche, eine ehemalige Kapelle des deutschen Ordens, im Einzelnen von romanischen Formen beherrscht, aber in der Plananlage und den Verhältnissen bereits dem gothischen Style angehörig, ist zwar jetzt abgebrochen und nach Bonn verlegt, die kurz vor dieser Umgestaltung aufgedeckten, lange unter späterer Tünche versteckten Wandmalereien aber hat man in sorgfältigen, von Hohe ausgeführten Originalcopieen, welche gegenwärtig in Berlin aufbewahrt werden, erhalten. Dieselben schmückten theils die Altarnischen, theils die Wände und namentlich die Gewölbe des Langhauses, und zwar letztere dergestalt, dass die vier Kappen jedes Kreuzgewölbes des Mittelschiffes mit zusammenhängenden Compositionen biblischen Inhalts gefüllt waren, während in den Seitenschiffen nur das Gewölbedreieck, welches mit seiner Grundlinie dem Chor zugewendet war, eine ähnliche Darstellung trug. Wir geben von diesen Bildern eine Abtheilung des Mittelschiffgewölbes, doch in etwas veränderter Zusammensetzung. Die Krönung der Maria, welche die Mitte unserer Darstellung einnimmt, findet sich in dem nach dem Altar gen Osten zu belegenen Gewölbedreieck; die beiden musicirenden Engel an den Seiten nehmen die Kappen desselben Gewölbes auf der Nord- und Südseite ein; von den umgebenden Ornamenten ist die obere Einfassung der inneren Fensterlaibung, die un[illegible]e einer Seitennische des Mittelchores ent-

nommen, während das spitzbogenförmige Lilienband über dem Hauptbilde seine dem Original entsprechende Stelle hat. Ueber den Styl der Gemälde spricht sich C. Schnaase in dem unten zu erwähnenden Aufsatze so aus: Die Gestalten sind überaus leicht, fast skizzenhaft behandelt, die Verhältnisse der Körper nicht selten unrichtig, die Köpfe zu klein gegen die überaus langen Gestalten, Arme und Beine mager, die Finger lang und spitz. Die Perspektive ist mangelhaft, die Verzierungen, welche sich häufig auf den Gewändern befinden, laufen darüber gradlinig fort, wie auf einer ebenen Fläche, ohne Berücksichtigung des Faltenwurfs und der Abrundung. Dagegen ist die schwebende Haltung mancher Gestalten, die Innigkeit der Flehenden oder Anbetenden, die Würde des Weltrichters, die Kraft des Erzengels, der den Drachen besiegt, und manches Andere im Grossartigen oder Zarten vortrefflich gelungen. Der Wurf der Gewänder ist, wenn auch nicht richtig, doch mit vollem Bewusstsein der anzudeutenden Haltung des Körpers, in freien, dreisten Linien gezeichnet. Das feine Oval der Gesichter und die Zeichnung der Körper im Allgemeinen sind oft von grosser Anmuth und zeugen von Schönheitssinn. Eigenthümlich ist die Behandlung des Haares; es ist immer sehr stark, an beiden Seiten in dicken, symmetrisch gleichen Locken und fast wie auf Wappenbildern schematisch behandelt. — Hohe in G. Kinkel's Jahrbuch „vom Rhein", 1847, mit dem Aufsatz von C. Schnaase, die Kirche zu Ramersdorf, daselbst pag. 191.

FIG. 2. **Christus am Kreuz, Wandgemälde von Meister Wilhelm von Köln.** — In den letzten Decennien des 14. Jahrhunderts erreichte die genannte Schule von Köln in dieser Stadt selbst ihren Kulminationspunkt und es treten zugleich eine Anzahl bestimmter Künstlerpersönlichkeiten auf, deren zahlreiche uns erhaltene Werke von dieser Blüthe zeugen. Der Erste ist Meister Wilhelm von Köln, dem das vorstehende, an dem 1388 errichteten Grabmal des Erzbischofs von Trier, Kuno von Falkenstein, in der Kastorkirche zu Koblenz befindliche Wandgemälde angehört. Dasselbe füllt die Lunette eines breiten Spitzbogens aus, der sich über der, aus Sandstein gemeisselten, liegenden Figur des Erzbischofs wölbt und veranschaulicht den gekreuzigten Heiland, welchem Maria den knieenden Erzbischof anempfiehlt. Daneben stehen Petrus mit dem Schlüssel, Johannes und ein Heiliger, der das Modell einer Kirche trägt. Die zarte Formengebung und der überaus innige Seelenausdruck, sowie der weiche Farbenschmelz, die Vorzüge der Kölner Schule, finden sich sogar in unserer kleinen Nachbildung wieder. — Moller, Denkm. d. Baukunst, I, Taf. 46.

FIG. 3 und 4. **Die h. Veronika, Tafelgemälde von demselben Meister.** — Die beiden vorstehenden Köpfe sind einem aus der Sammlung der Gebrüder Boisserée in die Münchener Pinakothek übergegangenen Tafelgemälde entnommen, das die heil. Veronika mit dem Schweisstuche, auf welchem sich der kolossale Christuskopf befindet, vorstellt. Veronika hat ein Mädchenantlitz von überaus kindlichem, schmerzensvollem Ausdruck, von zartem Teint, blond, in der Umrisslinie des Gesichtes ein liebliches Oval, das ein röthlicher, blassgrün gefütterter Mantel umschleiert. Der Christuskopf, ein strenges, tiefernstes, fast [illegible]isches Antlitz ist in schwärz-

lich brauner Farbe ausgeführt. — J. N. Strixner, die Sammlung alt-, nieder- und oberdeutscher Gemälde, Stuttgart 1827, 1. Lief., Taf. 1.

FIG. 5. **Martyrium des Apostel Paulus, Glasgemälde von Francesco Livida.** — Eine gleich bedeutende Stelle wie die Wandmalerei nahm in diesen Zeiten die Glasmalerei ein, deren Leistungen im 14. Jahrhundert wir auf Taf. 54 B. bereits repräsentirt haben. Für das 15. Jahrhundert möge als Zeuge von der Fortentwickelung dieses Kunstzweiges ein Glasgemälde von Meister Franz, Sohn des Domenico Livi da Gambasso, oder Francesco Livida, welches nebst anderen die Fenster der Frauenkirche zu Lübeck ziert, hier aufgeführt werden. Der Meister dieser Bilder, von dem auch die Fenster der dortigen Marienkirche herrühren, kam in früher Jugend nach Lübeck und lernte dort die deutsche Glasmalerei mit solchem Erfolge, dass man ihn im Jahre 1436 nach Italien zurückrief, um die Fenster des Domes von Florenz mit Glasgemälden zu schmücken. Die vorstehende Platte stellt das Martyrium des Apostel Paulus dar, den eben der Schwertstreich des hinter ihm stehenden Henkers bedroht. Zur Rechten beugt sich die h. Lenobia vor, ein Tuch ausbreitend, um darin das Blut des Märtyrers aufzufangen. Die Darstellung ist von verschlungenen Ornamentstreifen eingefasst. In der Durchführung der Figuren will man Anklänge an die Art der kölnischen Schule finden. — C. J. Milde, Denkm. d. bild. Künste in Lübeck, 1847, Heft II, Taf. III, a.

FIG. 6—8. **Das Kölner Dombild von Meister Stephan.** — Den höchsten Ausdruck fand die Kölner Malerschule und vielleicht die deutsche Tafelmalerei germanischen Styles überhaupt in Meister Stephan's, des Schülers von Meister Wilhelm, berühmtem Dombilde, einem im Jahre 1426 ursprünglich für die Kapelle des Kölner Rathhauses gemalten und später in den Dom übertragenen Altarblatte mit beweglichen Flügeln, dessen drei innere Tafeln die vorstehenden Abbildungen veranschaulichen. Auf dem mittleren, etwa 9 Fuss messenden Bilde (Fig. 6) sehen wir die Anbetung der h. drei Könige dargestellt. Die gekrönte Himmelskönigin, eine anmuthige, still sinnend vor sich hinblickende Frauengestalt in hermelingefüttertem Mantel, thront auf einem Sessel, über welchem zwei kleine Engelsgestalten einen reichgestickten Teppich schwebend emporhalten und hat den unbekleideten Jesusknaben im Schoosse. Zu beiden Seiten knieen die Könige mit Geschenken, den Segen des Kindes empfangend; den übrigen Raum nimmt das zahlreiche Gefolge von Männern verschiedener Tracht und Stellung ein. Am Boden sind in sorgsamster Ausführung Blumen und Kräuter ausgebreitet; am Himmel über der Maria steht der Stern. Auf dem Flügelbilde zur Linken (Fig. 7) erblicken wir dann die h. Ursula, eine englische Prinzessin, die in Köln den Märtyrertod erlitt (vgl. Taf. 81 Fig. 5), im Hermelinmantel, knieend, die Fürstenkrone auf dem Haupt und einen Pfeil, als Zeichen ihres Martyriums in der Hand. Sie ist umgeben von einer Schaar lieblicher Jungfrauen und Ritter, sowie von jenen Geistlichen, die von Rom kommend, das gleiche Schicksal mit der Prinzessin theilten. Auf dem rechten Flügelbilde (Fig. 8) endlich ist der h. Gereon dargestellt, eine jugendlich kräftige Rittergestalt mit der Kreuzesfahne in der Hand und von einer Schaar

gewappneter Jünglinge begleitet. Alle drei Bilder sind in zarten, aber vollen Farben auf Goldgrund gemalt und zeigen in der Zeichnung und im Ausdruck jene Weichheit und Innigkeit der kölnischen Schule in reichstem Maasse. An dem Typus der weiblichen Köpfe ist das rundliche Oval mit dem etwas zugespitzten Kinn besonders charakteristisch. Der Streifen geschnitzten Stabwerkes, welcher über den Bildern hinläuft, findet sich oft an Nischen und Tabernakeln in gothischer Zeit angewendet. Auf den Aussenseiten der beiden Flügel ist die Verkündigung — links Maria, rechts der Engel — dargestellt. — Nach einem Stich von Thelott zum Taschenbuch für Freunde altdeutscher Zeit und Kunst, Köln 1816.

Tafel XXVII. A. (60. A.)

FRANZÖSISCHE UND ENGLISCHE SCULPTUR.

FIG. 1. **Weibliche Figur vom Dom zu Chartres.** — Die Sculptur hat zur Zeit des Aufblühens der gothischen Architektur in Frankreich einen Höhepunkt der Entwickelung erreicht, welcher durch die unter Fig. 6 auf Tafel 59 dargestellte Statue vom Dom zu Chartres nicht genügend vertreten erscheint. Wir beginnen eine Uebersicht der bedeutendsten Leistungen der französischen Bildnerei mit einer Figur, die, demselben Gebäude entnommen, und zwar an der Façade befindlich, durch eine eigenthümlich strenge Schönheit sich auszeichnet. Da die Einweihung der Kirche im Jahre 1260 erfolgte, so mögen diese Sculpturen nach der Mitte des 13. Jahrhunderts entstanden sein. — Nach einer Photographie.

FIG. 2. **Maria und der Hohepriester vom Dom zu Amiens.** — Eins der edelsten und reinsten Werke gothischer Architektur, der Dom zu Amiens (vgl. Fig. 5 auf Taf. 50) ist ebenfalls reichlich ausgestattet mit Statuen, von denen wir die zusammengehörigen der Maria mit dem Kinde und des Hohenpriesters, der das Kind behufs der auszuführenden Beschneidung entgegenzunehmen bereit ist, mittheilen. Bei einer allgemeinen Stylverwandtschaft mit den Arbeiten von Chartres, bei ähnlicher Schlankheit der Gestalten, und ähnlicher Gewandbehandlung, giebt sich hier doch ein Element alterthümlicher Befangenheit zu erkennen, welches vielleicht auf eine etwas frühere Zeit hinweist. — Nach einer Photographie.

FIG. 3—5. **Statuen vom Dom zu Rheims.** — Die höchste Vollendung erreicht die französische Sculptur der frühgothischen Epoche in den zahlreichen Statuen und Reliefs, mit welchen die Façade des ebenfalls um die Mitte des 13. Jahrhunderts fertig gewordenen Doms zu Rheims (vgl. auf Taf. 51 Fig. 1 und 5) verschwenderisch ausgestattet ist. Hier zeigt sich eine solche Freiheit und Sicherheit in der Kenntniss und Behandlung des menschlichen Körpers, eine solche mannichfaltige Schönheit in der Motivirung der Gewandung, in der Haltung und Bewegung der Gestalten, eine solche Fülle von bedeutsamen und edlen Physiognomieen, dass wir diesen Arbeiten eine der ersten Stellen unter Allem, was die Plastik des Mittelalters hervorgebracht hat, anweisen müssen. Zum Beleg

hiefür geben wir in treuer Abbildung nach französischen Photographieen unter Fig. 3 die Gestalt eines Märtyrers, vielleicht des Laurentius, unter Fig. 4 den unübertrefflich schönen und grossartigen Christus vom Portal des nördlichen Kreuzschiffes und unter Fig. 5 eine edle jugendliche Gestalt von einem Portal der Façade.

Fig. 6. **Relief vom Dom zu Rheims.** — Um ein Beispiel von der Leichtigkeit und Anmuth der umfangreicheren Reliefcompositionen zu bieten, nehmen wir von einem Portal derselben Kirche die Darstellung Abrahams, der in seinem Schoosse die Seelen der Gerechten hält, und welchem Engel noch andere Seelen zutragen. Dies Relief findet sich an dem Tympanon des nördlichen Portals, vor dessen Mittelpfeiler die unter Fig. 4 abgebildete Christusgestalt steht. Das Tympanon ist durch horizontale Streifen in mehrere Abtheilungen zerlegt, welche die Auferstehung und das jüngste Gericht in strengem Reliefstyl behandeln. Dem Abraham gegenüber ist der Höllenschlund dargestellt, in welchen ein Teufel die Sünder, darunter Könige und Bischöfe, mittelst einer um sie geschlungenen Kette hineinreisst. Ueber dem Ganzen thront feierlich Christus als Weltrichter. — Nach einer Photographie.

Fig. 7. **Der Tod der heiligen Maria. Relief vom Münster zu Strassburg.** — Der Strassburger Münster (vgl. Fig 8 auf Taf. 53), eines der grossartigsten Werke gothischer Baukunst, ist mit einem an französischen Kathedralen mehr als an deutschen Domen üblichen Reichthum von Sculpturen geschmückt. Nicht allein die Façade, sondern auch die Südseite des in romanischem Styl erbauten Querschiffes ist mit Reliefs und Bildsäulen ausgestattet. Wir haben davon das Relief eines Bogenfeldes genommen, die Darstellung des Todes der Maria. Nach uralter Anschauung steht Christus am Lager der eben Abgeschiedenen, ihre Seele in Gestalt eines kleinen Kindes auf dem Arme haltend. Ringsum die Apostel. Der Styl dieser Arbeiten unterscheidet sich wesentlich von dem der eben betrachteten französischen Sculpturen. Die Köpfe sind typischer, gleichförmiger, die Gestalten überhaupt wenig individualisirt, die Gewandung in einer Unzahl feiner Falten höchst geschickt, aber etwas manierirt behandelt. Wahrscheinlich fällt die Entstehung dieses Reliefs in den Anfang des 14. Jahrhunderts, um welche Zeit viel am Münster gearbeitet wurde und namentlich auch Sabine, die Tochter Meister Erwin's von Steinbach, als Bildhauerin daran thätig war. Vielleicht rührt dies Werk von ihrer Hand. Nach einer Photographie.

Fig. 8. **Grabstein Herzog Roberts von der Normandie.** — Die englische Sculptur der gothischen Epoche hat nicht sowohl in Ausschmückung der Façaden, als in Ausführung von Grabmonumenten eine reiche Thätigkeit entfaltet, und es erscheint gewiss charakteristisch, dass schon damals die Bildnissdarstellung in England so sehr beliebt war, wie denn auch eine entschiedene Richtung auf Porträtähnlichkeit vorherrscht. Damit verbindet sich eine realistische Durchführung, die um so mehr überrascht, und als nationale Eigenthümlichkeit betrachtet werden muss, als in den übrigen Ländern die Sculptur jener Epoche einen idealen Charakter trug. Manchmal sind die Gestalten der Ritter in schreitender Bewegung mit

gekreuzten Beinen dargestellt, wie unsere Figur zeigt, ein Motiv, welches ohne Zweifel als ein genrehaft-naturalistisches zu bezeichnen sein wird. Wenigstens erscheint die Annahme, dass dadurch die Betheiligung an einem Kreuzzuge habe ausgedrückt werden sollen, als nicht stichhaltig. Herzog Robert von der Normandie, den unsre Abbildung darstellt, der älteste Sohn Wilhelm des Eroberers, wurde auf dem Kreuzzuge des Jahres 1096 zum König von Jerusalem erwählt, lehnte aber die Krone zu Gunsten Gottfrieds von Bouillon ab. Seine vergeblichen Kämpfe um die Krone Englands, die mit seiner Gefangennahme und Blendung endeten, sind bekannt. Die Statue, die sich in der Kathedrale von Gloucester befindet und wohl erst gegen Ende des 13. Jahrhunderts ausgeführt wurde, drückt seinen tapferen und heissblütigen Charakter treffend aus. — The monumental effigies of Great Britain by C. A. Stothard. London 1817, Taf. 22.

Fig. 9. und 10. **Grabmäler König Heinrichs III. von England und der Königin Eleonore, Gemahlin Eduards I.** — Diese beiden Werke zeichnen sich vor allen ähnlichen Monumenten Englands durch ihre Schönheit und Stylvollendung so sehr aus, dass man sie der Hand eines italienischen Meisters zuschreiben zu müssen geglaubt hat. Indess scheint es eben so gut denkbar, dass ein besonders begabter englischer Künstler, der seine Studien an französischen und italienischen Werken gemacht, dieselben hervorgebracht habe, obwohl der Name des Goldschmiedes, Meister William Torell, welchen neuere Forschung als den Urheber dieser trefflichen Denkmäler entdeckt hat, die Frage nicht mit Gewissheit entscheidet. Beide befinden sich in der Westminsterabtei und zwar in der Kapelle Eduards des Bekenners, beide sind, wahrscheinlich gegen Anfang des 14. Jahrhunderts (Heinrich starb 1272, Eleonore 1290), in Erz gegossen, von meisterhafter Technik, edler Charakteristik und überraschend feiner naturwahrer Ausführung und Modellirung. — Stothard a. a. O., Taf. 31 und 33.

Fig. 11. **Grabmal eines Ritters mit seiner Frau.** — In diesem, nicht vor der Mitte des 14. Jahrhunderts ausgeführten Werke geben wir ein Beispiel jener in England ausserordentlich zahlreichen mettallnen Grabplatten, in welche die Darstellung mit starken vertieften Umrissen eingegraben ist. Wir machen auf den kräftigen Realismus der beiden Gestalten, die sich in der Münsterkirche auf der Insel Sheppey befinden und auf die sorgfältige Ausprägung alles Kostümlichen besonders aufmerksam. — Stothard a. a. O., Taf. 54.

Tafel XXVIII. (61.)

ITALIENISCHE SCULPTUR.

Fig. 1. **Maria mit dem Kinde, von Giovanni Pisano.** — In Italien war es Giovanni Pisano, der Sohn jenes Nicola, des Begründers der romanischen Sculptur in jenen Landen, von welchem hier nun der Geist des

germanischen Styles der bildenden Kunst, nicht ohne direkte Einflüsse von Deutschland, rasch und erfolgreich eingeführt wurde. In der vorstehenden Statue der Gottesmutter mit dem Kinde, die sich über dem einen Seitenportal des Domes von Florenz befindet und etwa um das Jahr 1300 gearbeitet sein mag, stellte Giovanni das Ideal der Maria nach den Anschauungen jener Zeiten fest. Es ist eine hohe Gestalt von königlich einfachem Aeusseren und gedankenvoller Würde des Ausdrucks, das Christuskind im rechten, eine Blume im linken Arm. In der Blume erkennt man das Symbol des „schönen Florenz", dessen Schutzpatronin Maria war und welches nach diesem Symbol seinem Dome den Namen S. Maria del Fiore gegeben hat. — Cicognara, Storia della scultura I, tav. XXI.

FIG. 2 und 3. **Reliefs vom Altar aus S. Francesco zu Bologna.** – Die Abstammung der beiden bezeichneten Reliefs, von denen Fig. 2 die Krönung der Maria, Fig. 3 ein Wunder des h. Franciscus darstellt, ist nicht mit Sicherheit zu bestimmen. Ehemals in S. Francesco zu Bologna befindlich, werden sie von Einigen den venetianischen Künstlern Jacobello und Pierpaolo delle Massegne zugeschrieben, welche in den letzten Jahrzehnten des 14. Jahrhunderts lebten, nach Andern aber sollen sie von sienesischen Künstlern sein, die mit dem Giovanni Pisano im engsten Schulverbande standen. Mit diesem Letzteren hat namentlich die zweitgenannte Darstellung in ihrer lebendigen, charaktervollen Auffassung, dem Hauptzuge von Giovanni's Reliefbildwerken, viel Verwandtes. Das andere Relief dagegen zeichnet sich vornehmlich durch die Verbindung grossartigen Schwunges mit inniger Beseelung aus. — Cicognara, a. a. O. I, tav. XXXVI.

FIG. 4. **Relief vom Grabmal des Guido Tarlati in Arezzo, von den Brüdern Agostino und Angelo aus Siena.** – Die Schule des Giovanni Pisano verräth sich auf's Entschiedenste in dem mitgetheilten Relief der sieneser Bildhauer Agostino und Angelo, welches dem im Jahre 1330 vollendeten Grabmal des Bischofs von Arezzo, Guido Tarlati entnommen ist. Es stellt den Tod des Bischofs dar, ohne Zweifel mit grosser Lebendigkeit. Im Uebrigen soll die Arbeit keinen grossen Werth besitzen. — Cicognara, a. a. O. I, tav. XXIII.

FIG. 5. **Verkündigung und Heimsuchung, Relief in S. Giovanni zu Pistoja.** — Das vorstehende Relief von der Kanzel in S. Giovanni fuoricivitas zu Pistoja, nach Vasari von einem deutschen Meister herrührend, stammt aus den allerersten Zeiten der germanischen Stylperiode, um 1270, und lässt ihren Geist auch nur in geringen Anzeichen durch die vorherrschend römischen, in der Weise des Nicola Pisano behandelten Formen hindurchblicken. Es vereinigt zwei Momente: links nähert sich der Engel der Verkündigung der Jungfrau Maria, die darüber in lebhaftes Staunen versetzt erscheint; auf der rechten Seite dagegen ist der Besuch der Maria bei der hl. Elisabeth (Taf. 48, Fig. 9) dargestellt. Den Hintergrund füllen zwei weibliche Figuren aus. — Cicognara, a. a. O. I, tav. XXXIX.

FIG. 6 und 7. **Reliefs vom Campanile des Domes von Florenz, nach Giotto's Entwürfen von Andrea Pisano.** – Die Reliefs am Campanile des Domes von Florenz, von denen wir zwei Beispiele in den genannten Abbildungen vorführen, stammen zum Theil von Giotto, dem grössten Genius der germanischen Kunstblüthe Italiens und Erbauer des Campanile her, theils sind sie von Andrea Pisano unter direktem Einflusse seines Geistes und nach seinen Zeichnungen ausgeführt. Dies Letztere ist der Fall bei den vorstehenden beiden Reliefs, von denen Fig. 6 die Schöpfung Eva's, das andere, Fig. 7, eine Scene des thätigen, bürgerlichen Lebens darstellt, dessen Verknüpfung mit der heiligen Geschichte in einem zusammenhängenden Bildercyklus die Haupteigenthümlichkeit dieser umfangreichen Sculpturwerke ausmacht. Die Entwürfe zu dem Werke wurden von Giotto in den letzten Jahren vor seinem, 1336 erfolgten, Tode angefertigt. — D'Agincourt, hist. de l'art. Sculpt. pl. XXXV, Fig. 10; Cicognara, a. a. O. taf. XXXIII.

FIG. 8 und 9. **Reliefs von der Thüre des Baptisteriums zu Florenz, von Andrea Pisano.** – Als das bedeutendste selbstständige Werk des Andrea Pisano und wohl auch der italienischen Reliefsculptur dieser Zeit überhaupt ist der Bildercyklus anzusehen, mit welchem der genannte Meister um's Jahr 1330 die eherne Südthür des Baptisteriums zu Florenz ausstattete. Die Thür zerfällt in 28 Felder, von denen 20 mit Scenen aus dem Leben Johannes des Täufers, 8 mit den allegorischen Figuren der theologischen und moralischen Kardinaltugenden ausgefüllt sind. Unsere Abbildungen gehören beide der erstgenannten Gattung an. Fig. 8 ist der Besuch der Maria bei der hl. Elisabeth und die Namengebung Johannes des Täufers. Fig. 9 veranschaulicht den Augenblick, in welchem der stumme Zacharias den Namen Johannes für das ihm von der Mutter entgegengetragene Kind auf eine Schreibtafel zeichnet. Die Bildwerke zeigen bei hoher Schönheit der Formen und Bewegungen jenen Ausdruck tiefen Gefühles, der diese Schule charakterisirt, in seiner reinsten, edelsten Art. Dabei bilden sie durch die hohe Einfachheit ihrer Composition einen interessanten Gegensatz zu Giovanni Pisano's figurenreichen und bewegten Reliefbildern. Alle Figuren sind bedeutend, jeder nicht zur Aussprache des Idealen gehörige Zug blieb ausgeschlossen. — Lasinio, le tre porte del Battisterio di Firenze, tav. III und V.

FIG. 10. **Maria mit dem Kinde von Nino Pisano.** – Noch einen Schritt über Andrea hinaus that sein Sohn Nino Pisano, der Schöpfer dieser aus S. Maria della Spina zu Pisa stammenden Maria mit dem Christuskinde. Die Statue theilt die hohe Auffassung, die schönen, ja noch vollendeter als bei Andrea geworfenen Gewandmotive, die lebendige Anmuth der Bewegung mit den betrachteten Werken der älteren pisanischen Meister, man erkennt daneben aber in den Gesichtszügen der, als ein an Alter vorgerücktes Weib gedachten, Maria bereits die Anzeichen einer dem wirklichen Leben entnommenen Naturwahrheit, wie sie als ein wesentliches Merkmal die Bildwerke der folgenden Kunstperiode charakterisirt. — Cicognara, a. a. O. I, tav. XII und XXXI.

Fig. 11. **Relief von einem Kapitäl am Dogenpalast zu Venedig, von Filippo Calendario.** — Filippo Calendario, der Erbauer des Dogenpalastes von Venedig, ist zugleich der früheste Künstler, der uns aus der in dieser Zeit in Venedig blühenden, wahrscheinlich von Pisa aus beeinflussten Bildnerschule überliefert ist. Er schmückte den von ihm ums Jahr 1350 gebauten Palast mit Sculpturwerken mannigfacher Art aus, von denen wir das Relief an einem der dem Markusplatz zunächst liegenden Säulenkapitäle in einer seiner Hauptfiguren repräsentiren (vgl. Taf. 63, Fig. 1 und 2). Der Gegenstand des ganzen Kapitälreliefs ist die Gerechtigkeit Kaiser Trajans gegen die Wittwe, der Inschrift nach: Trajano imperadore che die justitia ala vedova. Die knieende Frauenfigur, die unsere Darstellung veranschaulicht, ist von echtgiottistischer Zartheit des Ausdrucks und dem anmuthigsten Formenschwunge. — Ciognora, a. a. O. I, tav, XXX.

Tafel XXIX. (62.)

ITALIENISCHE MALEREI.

Fig. 1. **Die Keuschheit des hl. Franciscus, Wandgemälde von Giotto.** — Giotto, Sohn des Bondone, von 1276—1336, das Haupt der Florentiner Schule, welche neben der Schule von Siena die Blüthen der italienischen Malerei dieser Epoche hervortrieb, wurde bereits oben von uns der grösste Künstler germanischen Styles genannt, den Italien und insbesondere das auch jetzt wiederum seiner Nation voranleuchtende Toscana erzeugte. Es sind ihm daher um der Bedeutung willen, die er auch für die folgenden Zeiten der Kunstgeschichte gewonnen hat, eine grössere Reihe von Darstellungen gewidmet, deren erste in vorstehender Tafel eines jener allegorischen Wandgemälde veranschaulicht, mit denen Giotto und seine Schule die weiten Räume ihrer vaterländischen Kirchen ausschmückte. In der Unterkirche des hl. Franciscus zu Assisi sind die vier Bogenfelder des über dem Grabe des Heiligen ausgespannten Gewölbes mit solchen allegorischen Darstellungen ausgemalt, welche die drei Gelübde des Franciskanerordens und zugleich die Haupttugenden seines Stifters, Keuschheit, Armuth und Gehorsam, sowie die Verklärung des Franciscus zum Gegenstande haben. Das vorliegende Bild enthält die allegorische Darstellung der Keuschheit. Mit S. Castitas bezeichnet erscheint dieselbe in Gestalt einer Jungfrau im Innern eines festen, mit Zinnen versehenen Thurmes. Engel schweben von beiden Seiten heran, um sie durch Geschenke von Kronen und Reichen zu versuchen. Hinter einem Gitter, das die neben dem Thurm befindlichen niedrigeren Gebäude verbindet, stehen zwei, durch die an dem Thurm sichtbaren Inschrift S. Munditia und S. Fortitudo als Reinheit und Stärke bezeichnete Figuren, von denen die Eine eine Fahne in der Hand hält. Sie scheinen dem Vorgange im Mittelgrunde des Bildes zuzuschauen: Hier giesst

nämlich die Reinheit, in Gestalt eines geflügelten Engels ein Krüglein über einem nackten Menschen aus, während andere Gestalten, von einem geharnischten Krieger, dem Repräsentanten der Kraft, geführt, sich nähern, um gleichen Glückes theilhaftig zu werden. Priester empfangen die zur Linken Herbeieilenden mit herzlichem Händedruck. Zur rechten Seite des Bildes endlich treibt, ebenfalls in Begleitung eines geharnischten Kriegers die Busse, Penitentia, eine geflügelte Gestalt in der Mönchskutte, die irdische Liebe, Amor, einen nackten geflügelten Knaben mit Bogen und Köcher und grossen Vogelkrallen statt der Füsse, der Hölle, Inferno, zu, in welcher die Unkeuschheit, Imonditia, eine nackte Gestalt mit einem Schweinskopfe, rücklings auf dem Boden liegt. Hinter diesem Vorgange verjagt ein Engel mit gezückter Lanze den Tod, Mors, der in Gestalt eines Gerippes eilend davonflieht. Andere Krieger und Engelschaaren sind mit diesen handelnden Figuren zu schönen Gruppen vereinigt. Das allegorische Element ist hier wie bei Dante, mit dem der Maler in nahem Verkehre gestanden haben soll, mit einer heiligen Empfindung und zugleich mit grösster Klarheit vorgetragen; es stört daher dem Eingedrungenen auch die ideale Wirkung nicht, den schon die anmuthig bewegten Körper, die Schönheit der Linien im Ganzen und der edle Ausdruck dieser heiligen Gestalten hervorrufen. — Carlo Fea, descrizione ragionata della sagrosanta patriarcal basilica di S. Francesco d'Assisi, Roma 1820, tav. V.

FIG. 2. **Das Sacrament der Ehe von demselben.** — Die Werke Giotto's sind über ganz Italien zerstreut. In Neapel werden ihm die Fresken der Kirche dell' Incoronata zugeschrieben, welche auf acht Gewölbefeldern die sieben Sacramente und eine Allegorie Christi und der Kirche darstellen. Unsere Abbildung veranschaulicht davon das Sacrament der Ehe, und zwar, wie üblich, in zwei der Zeit nach getrennten Vorgängen. Im Hintergrunde werden unter einem von Rittern getragenen Baldachin Fürst und Fürstin von einem Geistlichen getraut. Geistliche Herren und Damen des Hofes sind darum geschaart, Trompeter stossen in die Tuben und vom Himmel schweben zwei Engel herbei, die mit ihren Händen die Blumenguirlanden an der den Vorgang abschliessenden Tapete zu halten scheinen. Getrennt von diesem Vorgange, ist man auf dem vorderen Theile des Bildes bereits zu den Freuden des Hochzeitsfestes übergegangen. Ritter und Damen führen beim Klange der Klarinette und Geige einen Tanz aus. Die Urheberschaft des Bildes, dessen einzelne Gestalten von überaus anmuthigem Aeusseren sind, wird wie die der übrigen dazu gehörigen Fresken neuerdings dem Giotto abgesprochen. — Stanislaus Aloë, les peintures de Giotto de l'église de l'Incoronata à Naples, 1843, pl. VIII.

FIG. 3. **Madonna in S. Croce zu Florenz, von demselben.** — Zur Veranschaulichung des idealen Typus, den Giotto seinen heiligen Gestalten verlieh, kann der mitgetheilte Madonnenkopf dienen, welcher einem Altargemälde der Capella Baroncelli in der Kirche S. Croce zu Florenz entnommen ist und durch die Inschrift als Opus Magistri Jocti bezeichnet wird. Das Bild stellt die Krönung der heiligen Jungfrau durch

Christus dar. Beide sitzen auf einem Throne nebeneinander; Maria neigt das umschleierte Haupt, um die Krone zu empfangen. Vor den Stufen des Thrones knieen anbetende Engel. — D'Agincourt, a. a. O. Peint. pl. CXIV, Fig. 4 und 5.

FIG. 4. **Christus als Kind lehrend im Tempel, von demselben.** – Unter den Tafelbildern des Giotto sticht eine Anzahl kleiner Gemälde, welche er mit Wasserfarben auf die früher in der Sacristei von S. Croce zu Florenz befindlichen Schränke malte, durch den lebendigen Hauch von anschaulicher Naturwahrheit hervor, welcher überhaupt in den besten Schöpfungen dieser Epoche sich mit den in das Leben tief eingedrungenen religiösen Gegenständen und Ideen zu verbinden pflegt. Wir heben aus den jetzt in Florenz, Berlin und im Privatbesitz zerstreuten 26 Bildern mit Darstellungen aus dem Leben Christi und dem des hl. Franziscus die Lehre Christi im Tempel hervor. Der Heiland streitet lebhaft mit den vor ihm versammelten Schriftgelehrten, während Maria und Joseph, Erstere mit Lebhaftigkeit ihr Staunen ausdrückend, hereintreten, um den Knaben abzurufen. — Kuhbeil, Studien nach alten florentinischen Malern, Berlin 1812, Heft I, Taf. 6.

FIG. 5. **Himmelfahrt des hl. Franciscus von Giotto.** – Demselben Bildercyclus gehört auch diese Darstellung der Himmelfahrt des hl. Franciscus an, in deren Lebendigkeit sich einzelne übermässig kühne, fast in's Burleske streifende Züge nicht verkennen lassen. Aehnliches findet sich öfters bei Giotto in solchen Gegenständen wieder, welche das Gebiet der gehaltenen Empfindung oder rein religiöser Erregtheit überschreiten. — D'Agincourt, a. a. O. Peint. pl. CXIV, Fig. 2.

FIG. 6. **Wunder des hl. Franciscus, von demselben.** – Im Gegensatze zu dem vorigen Bilde zeigt die vorstehende Darstellung aus dem Leben des hl. Franciscus bei grosser Lebendigkeit des Ausdrucks den höchsten Ernst und Adel der Empfindung. Das Gemälde gehört zu den historischen Darstellungen, welche Giotto oder doch ein Schüler nach seinen Entwürfen im Langhause von S. Francesco zu Assisi ausführte. Ein Mann in fürstlicher Kleidung ist todt zu Boden gestürzt, Weiber sind mit lebhaften Geberden des Schmerzes um ihn beschäftigt, da erhebt sich der Heilige von seinem Mahle, um dem Unglücklichen seine wunderthätige Hülfe angedeihen zu lassen. Ein Mann steht ihm mit aufgeregter Miene zur Seite; ein Anderer an der Tafel scheint erst eben den Vorfall wahrzunehmen. — Riepenhausen, Geschichte der italienischen Malerei, II. Taf. 11.

FIG. 7. **Joachim und Anna, von demselben.** – Als Giotto's frühestes grösseres Werk werden die Fresken bezeichnet, welche er in der von der Familie der Scrovegni zu Padua erbauten Kapelle S. Maria del' Arena vom Jahre 1303 an ausführte. Der Hauptcyklus von 42 Bildern enthält Scenen aus dem Leben der Maria, von ihren Eltern bis in die Geschichte Christi hinein. Wir führen daraus das Zusammentreffen der hl. Anna, der Mutter der Jungfrau Maria, mit Joachim an, in welchen beiden, hier nur im Brustbilde gegebenen Hauptfiguren die Anmuth und

Innigkeit des giottesken Styles am lebhaftesten hervortritt. Eine Anzahl Frauen sieht mit liebevoller Theilnahme und Verwunderung der Umarmung des Paares zu. — Mrs. Calcott, Description of the Chapel of the Annunziata dell' Arena or Giottos Chapel in Padua, London 1835.

FIG. 8. **Geburt der Maria, von Taddeo Gaddi.** — Unter Giotto's Schülern nimmt Taddeo Gaddi, ebenfalls ein Florentiner, von 1300—1352, die vornehmste Stellung ein. In einem Bilderkreise aus dem Leben der Jungfrau Maria, welcher sich in der oben bereits (Fig. 3) erwähnten Capella Baroncelli in S. Croce zu Florenz befindet, kommt er dem Meister vornehmlich in jener anschaulichen Klarheit der Composition nahe, die sich übrigens auch bei ihm mit der anmuthigsten Schönheit des Einzelnen, namentlich der Gewänder verbindet. Die vorstehende Abbildung stellt die Geburt der Maria dar. Ihre Mutter, die heilige Anna, ist halb aufgerichtet im Bett gelagert; eine Dienerin giesst ihr Wasser über die Hände. Das neugeborene Kind wird von Freundinnen der Mutter im Schooss gehalten und soll eben gebadet werden. Eine Frau drückt lebhaft ihre Freude an dem Kleinen aus; Andere sind mit den Vorbereitungen zum Bade oder andern häuslichen Arbeiten beschäftigt. Sämmtlich haben sie die damalige italienische Tracht. — Kuhbeil, a. a. O. Heft II, Taf. 26.

FIG. 9. **Die Kreuzigung von Niccolo di Pietro.** — Etwas später als Taddeo Gaddi lebte ein anderer bedeutender Schüler Giotto's Niccolo di Pietro oder Niccolo Petri. Zu seinen trefflichsten Werken zählt man die um 1390 gemalten, leider arg verdorbenen Passionsscenen im grossen Capitelsaal des Klosters S. Francesco zu Pisa, von denen unser Bild die Kreuzigung Christi mit Weglassung der linken Seite, auf welcher sich der gute Schächer befindet, vergegenwärtigen soll. Der Heiland selbst ist zum grössten Theil nicht mehr sichtbar; sein Kopf ist voll tiefen Ernstes und die Haltung des Oberkörpers von einer edlen Wahrheit. Eine gleiche Würde und tiefe Wahrheit des Ausdrucks haben die das Kreuz umstehenden Personen, Johannes, Maria Magdalena, der Hauptmann und die Schaar von Soldaten und Herren, die vom Hintergrunde zu dem Heiland emporschauen, dessen Blut von schwebenden Engeln aufgefangen wird. Von grösserer Leidenschaft und naiver Anschaulichkeit ist dann rechts die Darstellung des bösen Schächers, dessen Seele, in Gestalt eines kleinen nackten Menschen, eben von Teufeln ergriffen und unter allerhand Misshandlungen triumphirend zur Hölle entführt wird. Die Erregtheit dieses Vorganges theilt sich der Kriegsschaar mit, welche um das Kreuz des Schächers versammelt ist. Der weggelassene Theil zur Linken enthält ausser dem guten Schächer noch eine Gruppe von Weibern, die um die Mutter des Heilandes beschäftigt sind und von denen einige auf unserer Darstellung neben dem Kreuz des Heilandes sichtbar werden. — P. Lasinio, Raccolta di pitture antiche, 1820, tav. V, Pitture di Niccolò Petri.

Tafel XXX. (63.)

ITALIENISCHE SCULPTUR UND MALEREI.

FIG. 1 und 2. **Sculpturen vom Dogenpalast zu Venedig, von Filippo Calendario.** – Da der Raum es gestattet, fügen wir hier zur Ergänzung der Darstellungen auf Taf. 61 noch zwei Sculpturen des Filippo Calendario ein, welche wie die obenbetrachtete Gewandfigur an den Säulenkapitälen des Dogenpalastes ausgemeisselt sind. Die beiden männlichen Köpfe, Fig. 1, gehören einer Säule des Hofes, die beiden weiblichen, Fig. 2, einer Säule der äusseren an den Marcusplatz stossenden Arcaden an. Man bewundert ausser der vollendeten Meisselführung an ihnen eine Mannigfaltigkeit der Charakteristik welche den Werken der Meister von Pisa wenigstens gleichkommen, ja sie sogar übertreffen möchte. — Cicognara, a. a. O. I, tav. 30.

FIG. 3 und 4. **Petrarca und Laura, Marmorreliefs von Simon von Siena.** — Eine weitere Ergänzung können die obigen Sculpturwerke dieser Periode durch zwei treffliche Portraitreliefs erhalten, welche inschriftlich als Petrarca und Laura bezeichnet und dem Meister Simon de Senis zugeschrieben werden. Dabei steht die Jahreszahl 1344 und ein italienisches Gedicht, welches das Lob des dargestellten Paares enthält. — Cicognara, a. a. O. I, tav. 41.

FIG. 5. **Der Triumph des Todes, Frescogemälde von Andrea Orcagna.** — Werth an die Grenzscheide der romantischen und modernen Kunst, wo unsere Darstellungen jetzt angelangt sind, gestellt zu werden, ist ein Werk des florentiner Meisters Andrea Orcagna oder Andrea di Cione, das berühmte Frescogemälde in den Hallen des Camposanto zu Pisa mit der Darstellung des über Alles Irdische triumphirenden Todes. Sein Gegenstand trifft den eigentlichen Kernpunkt des religiösen Lebens jener Zeit, welches sich weniger in den stillen Regungen des andächtigen Gemüthes als in der vollständigsten Vertiefung in die Offenbarungsgeschichte und in einer förmlichen Heraufbeschwörung der in ihr enthaltenen Ereignisse vollzog. Mit staunenswerther, ergreifender Gewalt schildert Orcagna die offenbaren Schrecken und das heimliche Walten des allmächtigen Todes. So stellte er sich den Lebenden jener christlichen Zeiten dar, so wandelte er, wie hier, gleichsam mitten unter ihnen; und noch für uns ist die klare mächtige Symbolik dieses gemalten Todesepos von einer unendlichen Wahrheit. Wir sehen zur Rechten des Bildes, wie durch einen Gesang des Bocaccio hergezaubert, die Kinder dieser Welt, eine anmuthige Gesellschaft von Damen und Rittern, zu fröhlichem Genuss des Sanges und der Liebe vereinigt. Aus schlanken Myrthen- und Orangenbäumen schweben Amoretten auf die Häupter der erwählten Schönen hernieder; auf dem blumigen Wiesengrund steht ein Geigenspieler und begleitet den Lautenschlag einer der Damen. Da naht sich, ungeahnt von den glücklichen Menschen, die furchtbare Todesgöttin dem frohen Gelage. Ein Weib mit aufgelösten Haaren und geschwungener Hippe, braust sie

durch die Lüfte herab, von einer Schaar von Teufeln gefolgt, die mit tödtlichen Werkzeugen auf die Sterbenden einzustürmen drohen. Daneben breitet sich am Boden ein wüstes Bild des schon vollstreckten Todes aus. Unmittelbar neben dem Schauplatze der Lust liegen die Hohen der Welt mit Kranken und Bettlern in einen wirren Haufen zusammengeworfen. Eine Anzahl von Krüppeln und Armen streckt mit schauerlich wahrer Leidenschaft die Arme zu der Todesgöttin empor, Erlösung von den Qualen des Lebens erflehend. Neben diesem Gegensatze des ungeahnten und mit Sehnsucht erwarteten Todes wird uns dann auf der linken, durch eine Felsschlucht abgeschlossenen, Seite die plötzliche Mahnung des Todes in einer ungemein lebendigen Gruppe vorgeführt. Ein Jagdzug, voran der Fürst mit seiner zarten Gemahlin, dann die Ritter mit den Falken auf der Hand, die schönen Damen und endlich ein Zug von Pagen mit den Hunden und dem erlegten Wild, bewegt sich aus einer Schlucht hervor, als plötzlich drei offene Särge ihnen entgegenstarren; die Pferde schauern und Entsetzen verbreitet sich über die zu harmloser Freude ausgezogene Schaar. In gleich bedeutsamen Gegensätzen stehen die oberen Parthieen des Bildes zu einander. Die Teufel im Gefolge der Todesgöttin, die wir bereits erwähnten, ringen mit Engeln um den Besitz der schon geraubten Seelen; einige werden ihnen zum Himmel entrissen, andere stürzen sie mit satanischer Freude in die Hölle hinab; und auch auf der rechten Seite des Hintergrundes, wo die ernste Beschaulichkeit frommer Einsiedler wie zur Versöhnung mit den geschilderten Schrecken dargestellt ist, sehen wir die Angst des Todes in die friedlichen Geschäfte des Lebens und das stille Nachdenken der Frommen hineingreifen. — C. Lasinio, Le Pitture a fresco del Campo Santo di Pisa, tav. 4.

VIERTER ABSCHNITT.

Die Denkmäler der modernen Kunst.

Die Kunst der modernen Zeit, deren Denkmäler den Inhalt des folgenden Abschnittes bilden, nimmt den langen Zeitraum von vier Jahrhunderten ein, als deren Grenzen in runden Zahlen die Jahre 1400 und 1800 gelten können. Wenn die Denkmäler der Kunst des Alterthums nach Nationalitäten, die der romantischen Kunst des Abendlandes nach den drei einschneidenden Epochen des Altchristlichen, Romanischen und Germanischen gesondert und angeordnet werden mussten, so lässt die bunte, individuelle Mannigfaltigkeit der modernen Kunstbestrebungen dagegen weder die nationale noch die zeitliche Eintheilung in durchgreifender Weise zu. Der gemeinsame Zug aller modernen Kunst, der Realismus, modificirt sich vielmehr nach der Verschiedenheit der ihn mit Energie vertretenden, mildernden oder bekämpfenden Künstlerpersönlichkeiten und der durch sie gestifteten Schulen. Diese sind als die Glieder des reichen Ganzen getrennt in's Auge zu fassen, während die daneben bestehende Anordnung nach Nationalitäten und Zeitabschnitten nur zu äusserer Uebersichtlichkeit dienen soll.

Tafel I. (64).

ITALIENISCHE UND SPANISCHE ARCHITEKTUR.

Fig. 1 und 2. **Kirche S. Spirito zu Florenz, von Filippo Brunellesco.** — Italien, die Hellas der modernen Kunst, brachte auf dem Gebiete der Architektur bereits zu Anfang des 15. Jahrhunderts jene grosse Schöpfung zur Reife, in welcher der moderne Geist für alle folgenden Zeiten sein Wesen ausgesprochen hat: die Renaissance. Ihr Gründer, Filippo Brunellesco, von 1377—1446, dessen Sinn in den Ruinen des alten Rom

für die Schönheit der antiken Baukunst und insbesondere des Römerthumes sich entflammte, stellte in seiner Heimath Florenz die ersten Zeugen des wiederaufgelebten Alterthumes dar und stiftete die toscanische Bauschule, welche dem doppelten Lorbeer, den Toscana bereits unter den Ländern Italiens sich in der Kunstgeschichte erworben hatte, einen frischen unverwelklichen Zweig hinzufügte. Von einem Riesenwerke des Meisters an dem Dome seiner Vaterstadt ist oben, zu Taf. 57, Fig. 4, die Rede gewesen. Ihm stellt sich in den beiden vorliegenden Abbildungen ein anderer Kirchenbau, S. Spirito zu Florenz, zur Seite, der sich jedoch nicht sowohl durch die bei dem Dombau von Brunellesco bewährte Kühnheit und Sorgfalt der Construction als durch die Schönheit und Consequenz seiner Anlage auszeichnet, übrigens erst lange Jahre nach des Meisters Tode und mit mannigfachen Abweichungen von seinen Zeichnungen vollendet worden ist. Wie uns der Grundriss, Fig. 2, zeigt, hat der Bau die einfache lateinische Kreuzgestalt und ist in allen seinen Theilen dreischiffig, jedoch mit der von Brunellesco auch bei S. Lorenzo in Florenz angewendeten Eigenthümlichkeit, dass sich rings um den ganzen Innenraum, mit Ausnahme des Portalbaues, ein Kranz von nischenartigen Kapellen legt, welche, da sie mit den Seitenschiffen gleiche Höhe haben, dem Inneren ein fünfschiffiges Ansehen geben. Es verdient besonders hervorgehoben zu werden, dass Chor und Querarme an ihren Abschlüssen eine gerade Zahl solcher Kapellennischen aufweisen. Im Aufbau ist als eine erfolgreiche Neuerung, die gewiss dem Studium, welches der Meister den Römerbauten widmete, ihren Ursprung verdankt, die Rückkehr zu jener alten Form der Säulenbasilika zu betrachten; ein Architravstück tritt zwischen die Säule und den Bogen, und dieser wird wieder durch eine kräftige Profilirung ausgezeichnet; über den Bogenreihen laufen stark vorspringende Gesimse hin; die Oberwände sind von Rundbogenfenstern durchbrochen. Ueber dem Kreuz, dessen Oberwände von Halbsäulenpfeilern gestützt werden, erhebt sich eine niedrige, von 16 kreisrunden Fenstern erhellte Kuppel, auf deren Spitze eine ebenfalls kuppelgewölbte Laterne prangt. Von der Kirche sind nur die Seitenschiffe überwölbt; das Mittelschiff hat eine flache Holzdecke. — D'Agincourt, a. a. O., Arch. pl. XLIX, Fig. 1 und 2.

Fig. 3. **Façade von S. Francesco zu Rimini, von Leon Battista Alberti.** — Mit welcher Entschiedenheit, ja Gewaltsamkeit die Meister dieser Zeit mit den germanischen Stylformen brachen, zeigt in bemerkenswerther Weise die Kirche S. Francesco zu Rimini von Leon Battista Alberti (geb. 1398), der neben Brunellesco als Gründer der modernen Baukunst betrachtet zu werden verdient. Die Kirche war ursprünglich im Styl der italienischen Gothik angelegt und schon halb vollendet, als ihr Ausbau dem Alberti von dem damaligen Beherrscher von Rimini, im Jahre 1447, übertragen wurde. Er setzte an das Innere eine neue Renaissance-Dekoration an und baute von dem Aeusseren die Langseiten und die auf unserer Abbildung mitgetheilte, leider unvollendet gebliebene, Façade. Letztere zeigt die Formen des römischen Styles in edelster, geschmackvollster Verwendung. Zwischen vier korinthischen Halbsäulen sind drei

Blendarcaden eingemauert, in deren mittlerer sich die giebelförmig überdeckte Eingangsthür befindet. Von dem zweiten, ähnlichen Stockwerk sind nur Theile der Säulen und der mittleren Blendarcade ausgeführt worden. Die Langseiten der Kirche werden durch wirkliche Arcadenhallen gegliedert, in deren Vertiefungen die Denkmäler der berühmten Männer des damaligen Hofes von Rimini aufgestellt sind. — Quatremère de Quincy, historie de la vie et des oeuvres des plus célèbres architectes, Tom. I. Paris 1830, zu pag. 79.

FIG. 4. **Façade des Palastes Strozzi von Benedetto da Majano.** — Es ist bedeutsam, dass als das eigentliche Feld der Renaissance nicht der Kirchenbau sondern die Profanarchitektur und unter dieser vor Allem der Palastbau zu betrachten ist. Das Weltleben eines trotzig-freien, hochgebildeten Adels bildet den Kern jener Glanzzeit der italienischen Geschichte, und ihr Ausdruck sind jene felsenfesten, stolzen Burgen der Grossen von Florenz, Siena und Pienza, als deren höchstes, unübertroffenes Muster der im Jahre 1489 von dem florentiner Baumeister Benedetto da Majano begonnene Palast Strozzi zu Florenz hier aufgeführt wird. Es ist ein dreigeschossiger, aus grossen Werkstücken mit tiefeinschneidenden Fugen (Rustica-Ordnung) errichteter Bau, mit entsprechend ausladenden Gesimsen und einem imposanten Hauptgesims, welches letztere jedoch erst 1533 von Simon Cronaca hinzugefügt und nicht zur vollständigen Vollendung gebracht wurde. Ausser dieser einfachen Horizontalgliederung sind die gewaltigen Mauermassen nur durch drei Fensterreihen unterbrochen, von denen die unteren viereckig und klein, die beiden oberen rundbogig überwölbt und durch kleine Säulenarcaden in zwei Hälften getheilt sind. Trotz dieser seiner strengen Einfachheit erhebt sich der Bau durch die Eurhythmie seiner Verhältnisse und die Eleganz in der Durchbildung der dekorativen Glieder zum Ausdruck einer höchst wirksamen und grossartigen Schönheit. — Quatremère de Quincy, a. a. O. Vol. I, zu p. 97.

FIG. 5. **Façade der Certosa bei Pavia, von Ambrogio Fossano, genannt Borgognone.** — Haben wir an dem voranstehenden Bauwerke die Vorzüge der Renaissance in schöner und imposanter Gliederung einfacher Massen kennen gelernt, so bietet uns nun ein anderes berühmtes Werk aus jener Zeit ein Beispiel von dem Reichthum der Dekoration dar, welchen dieser Styl, besonders in den Innenräumen der Gebäude, im Verein mit einer bewundernswerthen Feinheit und Anmuth anzuwenden wusste. Es ist die Façade der Certosa (Karthause) bei Pavia, als deren Erfinder (1473) der als Architekt, Bildhauer und Maler thätige Meister Ambrogio Fossano oder Borgognone genannt wird. Dieselbe lehnt sich an einen gothischen Bau an und zerfällt in zwei Hauptabtheilungen, von denen die untere in 5, die obere in 3 vertikale Massen zerfällt. Die besonders bewunderte untere Abtheilung zeigt neben dem in gekuppelten Säulenstellungen vorspringenden Portale je zwei reichdekorirte Fensteröffnungen, zwischen denen sich Pilaster mit Statuen in Nischen und Reliefzierrathen bis zu dem mannigfach verkröpften Mittelgesims erheben. In ähnlicher Weise, doch minder glänzend, ist das Obergeschoss mit seinen Vorsprüngen und Thürmchen an den Seiten, ausgestattet. Das Ganze schliesst, wie man meint, gegen den Willen des Er-

finders, in einer einfachen Horizontallinie ab. — **La Certosa di Pavia, discritta ed illustrata con tavole incise dai fratelli Gaetano e Francesco Durelli, Milano 1823, tav. A.**

FIG. 6 und 7. **Kirche S. Zaccaria in Venedig.** — Das vorstehende, im Jahre 1457 begonnene, Werk, als dessen Begründer u. A. Martino Lombardo genannt wird, theilen wir vornehmlich wegen seiner Façade (Fig. 6) mit, welche die Abweichungen der venetianischen Frührenaissance von jenen toscanischen Bauten klar veranschaulicht. Als eine derselben ist die grosse Anzahl horizontaler Gliederungen und der damit zusammenhängende Mangel schöner und wirksamer Verhältnisse in's Auge zu fassen. Die fünf Geschosse werden sodann in ziemlich monotoner Weise durch Pilaster und Arcaden gegliedert; das untere Geschoss hat eine quadratische Feldereintheilung, das zweite zerfällt in eine lange Reihe muschelförmig dekorirter Nischen. Die Gesimse sind reichgegliedert und springen in mehrfachen Verkröpfungen vor; die Dächer sind, wie bei den meisten dieser venetianischen Bauten nach dem Vorbilde von S. Marco rundbogig abgeschlossen. Der Grundriss, Fig. 7, führt uns in einen dreischiffigen Langhausbau, der in einen Chor mit Umgang und Kapellenkranz ausläuft. Letztere haben gleiche Höhe mit dem Chore. In der Durchbildung des Einzelnen herrscht das antike Element vor, doch mit manchen abnormen Auswüchsen; die Stützenbildung des Chores aus gekuppelten Säulen hat man in gleicher Weise an romanischen Kirchen beobachtet. — **Le Fabriche più cospicue di Venezia. Ven. 1810, vol. II.**

FIG. 8. **Oberes Stockwerk des Triumphbogens Alphons I. zu Neapel.** — Als ein schönes Beispiel des profanen Renaissancebaues, insbesondere der Dekoration, aus Neapel, ist der Triumphbogen aufzuführen, den die genannte Stadt im Jahre 1445 zu dem festlichen Einzuge König Alphons I. von Arragonien im Castello nuovo errichten liess. Früher ward als sein Erbauer der Mailänder Baumeister Pietro di Martino genannt; neueren Ergebnissen zufolge war es dagegen der Florentiner Giuliano da Majano, der, von Alphons selbst nach Neapel gerufen, den Bogen für den Triumph des Königs errichtete. Wir geben von dem, zwischen zwei Thürme eingefügten, viergeschossig aus weissem Marmor aufgeführten Bau das oberste Stockwerk. Bei äusserst zierlichen Verhältnissen trägt dasselbe einen prächtigen Nischen- und Pilasterschmuck von eleganter Durchführung und wird von einem weitausladenden reichgegliederten Kranzgesims abgeschlossen. Der über diesem Gesims aufsteigende rundbogige mit Statuen geschmückte Giebel ist auf unserer Abbildung weggeblieben. — D'Agincourt, a. a. O. Arch. pl. LIII.

FIG 9. **Palast der Herzoge del Infantado zu Guadalajara.** — Für Spanien möge hier als Beispiel der Frührenaissance der vorstehende Palast der Herzoge del Infantado zu Guadalajara zeugen, welcher wenigstens in einzelnen Details, insbesondere an den Fenstern des Hauptgeschosses antike Motive aufweist. Damit sind denn allerdings in seltsamer Weise germanische, maurische und nationale Formen verbunden, wie sich diese namentlich an der offenen Galerie des Obergeschosses und an dem vor-

springenden Portalbau in bunter Mischung neben einander finden. — Villa Amil, Espana artística y monumental, Tom. II, pl. 34.

Taf. II. (65.)

ITALIENISCHE SCULPTUR.

Fig. 1. **Erschaffung der ersten Menschen und Vertreibung aus dem Paradiese, Relief von Lorenzo Ghiberti.** — Dieselbe Umgestaltung, welche mit der Architektur in den ebenbetrachteten Bauten der toscanischen Schule vor sich ging, sehen wir in der italienischen Sculptur durch die Hand des Lorenzo Ghiberti von Florenz vollzogen, welcher von 1378—1455 lebte, und eine Reihe in Technik und Erfindung gleich bewundernswerther Metallarbeiten uns hinterlassen hat. Wie die That des Brunellesco, so bedeutet auch die seine ein Wiederaufleben, eine Renaissance der Antike; und so wie diese Renaissance in jenen Bauwerken nicht in einem sclavischen Nachahmen der alten, verbrauchten Constructionsformen zu suchen ist, so erscheint das antike Element auch bei Ghiberti und seinen Nachfolgern nicht als ein äusserlich angenommenes, sondern als der natürliche Ausdruck jenes Geistes, der in der langen Entwickelung des germanischen Mittelalters sein inneres Wesen in aller Tiefe erkannt und nun in dem Streben, es in den schönsten, reinsten Formen der Welt vor Augen zu stellen, das antike Ideal als dieser Aufgabe würdig vorfand und mit sich zu inniger Verschmelzung brachte. Die schönsten und berühmtesten Werke Lorenzo's haben wir hier in den östlichen Thüren des Bapisteriums zu Florenz vor uns, jenen Thüren, welche der grosse Michel Angelo durch den Ausspruch ehrte: „sie seien werth, die Pforten des Paradieses zu sein." Die Arbeit dieser Werke wurde dem Meister im Jahre 1424 übertragen, nachdem er eine andere Thür desselben Gebäudes, von der wir unter Fig. 6—8 einige Stücke mittheilen, zur Bewunderung seiner Landsleute vollendet hatte; er beendete sie im Jahre 1447; der letzte Abschluss der Arbeit geschah jedoch erst 1456, ein Jahr nach Ghiberti's Tode. Es sind im Ganzen 10 in Bronce getriebene Tafeln, auf jedem Flügel 5, jede 1⅓ Elle im Quadrat messend und mit Reliefs geziert, welche verschiedene Geschichten des alten Testamentes nach der Auswahl des Leonardo Bruni da Arezzo, des berühmten Kanzlers der florentinischen Republik, zur Darstellung bringen. Die auf Fig. 1 mitgetheilte Tafel vereinigt nach althergebrachter Art verschiedene Momente aus der Schöpfungsgeschichte. Links im Vordergrunde sehen wir Gott Vater den Adam aus der Erde erstehen lassen; im Mittelgrunde folgt die Erweckung Eva's aus der Rippe des schlafenden Adam, andächtige Engelschöre schauen dem Vorgange aus den Wolken zu; im Hintergrunde links bricht Eva, von der Schlange verführt, den Apfel der Erkenntniss und endlich im Vordergrunde rechts verlassen die Vertriebenen den Garten Eden, von dem Engel verfolgt und von den strafenden Blicken Gott Vaters, der mit einer Schaar klagender Engel

von Oben herbeischwebt, begleitet. Von der eigenthümlichen Composition des Reliefs wird füglich besser bei der folgenden Darstellung die Rede sein; hier deuten wir nur auf den hohen Zauber der Formengebung, die natürliche Anmuth und sinnige Belebung namentlich der nackten Gestalten hin, an denen am deutlichsten zu erkennen ist, wie mächtig der Einfluss der Antike auf Ghiberti gewirkt haben muss und zu welch freier, selbständiger Schönheit dieser trotzdem seine Gestalten zu erheben wusste. — Lasinio, le tre porte del battisterio S. Giovanni a Firenze, tav. I.

Fig. 2. **Zug der Israeliten unter Josua gegen Jericho, Broncerelief von Lorenzo Ghiberti.** — Das auf dieser Abbildung dargestellte Relief gehört derselben Pforte an und veranschaulicht den Durchzug des Josua mit dem Heere der Israeliten durch den Jordan. Im Mittelgrunde erblicken wir die Bundeslade, im Jordan von ihren Trägern angehalten, bis das Heer trockenen Fusses hindurchgezogen ist. Ein Theil des Zuges hat das andere Ufer schon erreicht, ein anderer, worunter die herrlichen Frauengruppen und die Männer mit den Denksteinen im Vordergrunde, sind eben im Durchschreiten begriffen oder stehen zuschauend am Strande. Josua selbst ordnet von seinem Kriegswagen herab den Durchzug an. Im Hintergrunde sehen wir das Heer dicht unter den Mauern der Stadt angelangt und die Thürme wanken unter dem Klange der Posaunen. Bei aller Vollendung im Einzelnen und der meisterhaften Gruppirung der lebendig bewegten Massen tritt nun aber an diesem Bildwerke jene von Ghiberti verschuldete Verwechselung der malerischen Composition mit dem plastischen Reliefstyl in auffallendster Weise zu Tage. Eine weite Perspektive dehnt sich vor uns aus; der Fluss, die Landschaft, das Lager, die Stadt, treten in durchaus malerischer Anordnung hintereinander und eine Fülle von Gestalten, in entsprechend hohem oder flacherem Relief gehalten, ist in perspektivischer Verkleinerung über die einem historischen Bilde gleichende Tafel ausgebreitet. — Lasinio, a. a. O. tav. VIII.

Fig. 3—5. **Details der zweiten Thüre des Lorenzo Ghiberti.** — Die im Vorigen betrachteten Tafeln sind durch mannigfaltige Ornamentstreifen eingefasst und mit einander in Verbindung gesetzt, von denen unsere Beispiele einige Theile vergegenwärtigen. Zwischen den einzelnen Feldern befinden sich solche mit Nischen-Figuren gezierte Streifen, wie sie Fig. 5 repräsentirt; die Figuren sind frei in Erz gearbeitet und entsprechen den Darstellungen der zugehörigen Felder; unsere Beispiele geben die drei untersten Paare am Zusammenschluss der Thürflügel. Um das Ganze läuft eine Art Fries, der, wie die beiden den unteren Seitenansätzen entnommenen Fig. 3 und 4 zeigen, mit Blumen und Fruchtgewinden von zierlicher Anordnung und naturwahrer Behandlung geschmückt ist. — Lasinio a. a. O.

Fig. 6—8. **Anbetung der hl. drei Könige, Verkündigung und Einzug Christi, Broncereliefs von Lorenzo Ghiberti.** — Zur vollständigeren Kenntnissnahme von der Entwickelung dieses merkwürdigen, zu den grössten Künstlern aller Zeiten zu zählenden Mannes geben wir in diesen drei Abbildungen eine Auswahl von Feldern einer andern Thür des Bapti-

steriums, welche dem Ghiberti in Folge einer siegreich bestandenen Concurrenz mit fünf der grössten Meister seiner Zeit (worunter sich auch Brunellesco befand) zur Ausschmückung übertragen wurde. Von den achtundzwanzig quadraten Platten, auf denen ausser den Evangelisten und den vier Kirchenlehrern zwanzig Geschichten des neuen Testamentes abgebildet sind, werden hier die Darstellungen der Anbetung, der Verkündigung und des Einzuges Christi in Jerusalem gegeben. Die Bildwerke unterscheiden sich von den obigen durch die strengere Befolgung der Compositionsgesetze des Reliefs: sie zeigen eine geringere Anzahl von Figuren und eine mindere Anwendung der malerischen Anordnung; auch das Landschaftliche tritt mehr andeutungsweise auf. Dabei schmückt auch diese Arbeiten jener Adel der Schönheit in Formen und Bewegungen und jene sinnige Zartheit des Ausdrucks, die wir schon bei den Reliefs der Ostthüren bewundern mussten. Ghiberti arbeitete an diesem Werke von 1402—1424. — Lasinio, a. a. O. tav. III, V und XIII.

FIG. 9 und 10. **Singende Engel, Broncereliefs von Donatello.** — In Donatello (von 1382—1466), dem grossen Zeitgenossen und Nebenbuhler Ghiberti's, lernen wir den ersten mächtigen Vertreter derjenigen Darstellungsweise kennen, die man, weil sie die charakteristische Naturwahrheit über die Schönheit stellt und den Kreis ihrer Thätigkeit auf die ganze Natur ohne Unterschied auszudehnen strebt, mit dem Namen des Naturalismus bezeichnet. Beispiele, an denen diese Eigenthümlichkeit unseres Meisters besonders deutlich zu Tage tritt, sind auf Fig. 6 und 7 der folgenden Tafel gegeben. In den vorstehenden beiden Darstellungen, zwei Broncereliefs an einem Altar in S. Antonio zu Padua, führen wir einige Figuren aus der von Donatello mit unübertrefflicher Anmuth geschilderten Kinderwelt vor, singende Engelknaben, in denen übrigens neben der niedlichen Erfindung und Grazie der Composition auch schon ein Zug kräftiger Naturwahrheit lebhaft zu Tage tritt. — Cicognara, storia della scultura del suo risorgimento in Italia sino al secolo XIX. Ven. 1816, vol. II, tav. IX.

Tafel III. (66.)

ITALIENISCHE SCULPTUR.

FIG. 1. **Auferstehung Christi, Thonrelief von Luca della Robbia.** — Eine entsprechende Stellung, wie Lorenzo Ghiberti im Erzguss, nimmt Luca della Robbia, der von 1399—1488 ebenfalls in Toscana den Hauptsitz seiner Thätigkeit fand, in einer zwar untergeordneten, aber durch ihn und seine Schule zu hoher Bedeutsamkeit gelangten Kunstart, der Bildnerei in gebranntem und glasirtem Thon, ein. Diese nach ihm benannten Werke, ausser denen Luca übrigens auch in andern Sculpturgattungen arbeitete, bestehen in Reliefplatten aus gebrannter Erde, deren figürliche Darstellungen und Ornamente bunt und zwar in der Regel mit den vier Farben: Gelb, Grün, Blau und Violett bemalt sind. Sowohl in

der idealen Schönheit der Formen und der keuschen Einfachheit, mit welcher die Composition den Ansprüchen des oft eng beschränkten Raumes sich anpasst, als auch in der Zartheit und weisen, harmonischen Vertheilung der Farben sind diese Werke als unerreichte Muster derartiger Kleinkunst anzusehen. Das ausgewählte Beispiel unserer Tafel, jetzt in der Akademie zu Florenz befindlich, stellt in angegebener Weise die Auferstehung Christi dar. Die Figur des Heilandes wetteifert in dem Adel der Züge, der Bedeutsamkeit der Haltung und Schönheit der Gewandung mit den Werken des Lorenzo Ghiberti; ein Gleiches ist von den schwebenden Engelgestalten zu bemerken, die mit demüthigem Ausdruck zu dem Heiland aufblicken. Die in mannigfachen, zum Theil sehr schwierigen Stellungen vorgeführten Figuren der schlafenden Wächter stechen durch grosse Wahrheit und Energie des Ausdruckes hervor. Das Werk hat eine schwach gefärbte Glasirung. — Cicognara, storia della scultura, vol. V, tav. XXII.

Fig. 2. **Reiterstatue des Bartolomeo Colleoni, von Andrea Verocchio.** — Andrea Verocchio (1432—88) gilt als der entschiedenste Nachfolger des Donatello, dessen naturalistische Richtung im Gegensatz zu dem idealen Schwunge des Ghiberti und Robbia wir bereits erwähnt haben. (Vgl. Taf. 65, Fig. 9 und 10, und unten Fig. 6 und 7.) In seiner vollen Derbheit tritt dieser Naturalismus an der vorstehenden Reiterstatue hervor, welche die Republik Venedig ihrem Feldherrn Bartolomeo Colleoni errichten liess und die, auf dem Platze vor der Kirche S. Giovanni e Paolo zu Venedig befindlich, als eines der bedeutendsten Reitermonumente der neueren Zeit betrachtet werden darf. Vor allem wird das im Geschwindschritt stolz dahinschreitende Pferd bewundert. Die Haltung des Reiters ist von soldatischer Grandezza; der unverkennbare Zug von Gespreiztheit wird einerseits durch das treu nachgebildete Kostüm der damaligen Zeit, andererseits aus der Porträtwahrheit des Dargestellten erklärt. Der Bronceguss der Statue, sowie die Erfindung des Piedestals, rührt von Alessandro Leopardi her. — Cicognara, storia della scultura, vol. III, tav. XXI, Fig. 2; Le fabriche più conspicue di Venezia, I.

Fig. 3. **Reiterstatue Cosmus I., von Giovanni da Bologna.** — Dieses Werk ist nicht als ein gleichzeitiges, sondern eben weil es erst aus dem Jahre 1594 stammt, zur Vergleichung der Kunst des 15. mit der des zu Ende gehenden 16. Jahrhunderts in zwei gleichartigen Denkmalen, an dieser Stelle eingereiht. Es ist das Reiterstandbild Cosmus I., welches in dem genannten Jahre auf der Piazza del Granduca zu Florenz errichtet wurde und von Giovanni da Bologna, einem geborenen Flamänder und Nachfolger des Michel Angelo, herrührt. Wir besprechen die Werke dieses Künstlers zu Taf. 90, Fig. 2 und 3 des Weiteren. Hier sei nur im Vergleich mit der kecken Naturtreue jenes Reiters des Andrea Verocchio die gemessene, an Manierirtheit streifende Haltung unseres Standbildes hervorgehoben. Dieser Tadel trifft indessen vornehmlich das Pferd, das in manchen Einzelheiten an übertriebener Eleganz und Zierlichkeit leidet; die Haltung des Fürsten ist edel und würdevoll, vermuthlich der Erscheinung der Helden damaliger Zeit völlig entsprechend.

Zum Unterschied von dem einfachen Reiterkostüm des Colleoni trägt Cosmus über der Rüstung einen in antiker Weise angeordneten Mantel. Die Arbeit wird für eine der tüchtigsten der betreffenden Epoche gehalten. — Cicognara, a. a. O. vol. III, tav. XXIII, Fig. 2; La Piazza del Granduca, tav. XII.

FIG. 4. **Maria mit dem Christuskinde, Marmorgruppe von Benedetto da Majano.** – Wie die meisten grossen Künstler dieser Zeit, so betrieb auch Benedetto da Majano, den wir oben (Taf. 64, Fig. 4) als Baumeister des Palazzo Strozzi kennen gelernt haben, Architektur und bildende Kunst mit gleichem Erfolge. Als Bildhauer wird er zu den Nachfolgern des Lorenzo Ghiberti gerechnet, und verbreitete zusammen mit seinem Bruder Giuliano die florentinische Kunstweise durch ganz Italien. Die vorstehende Madonna befindet sich auf dem Altar der kleinen Kirche der Misericordia zu Florenz. Abgesehen von der unschönen Lage des Kindes ist sie von hohem Reiz der Formen und edlem Ausdruck. Die treffliche Behandlung des Marmors wird besonders hervorgehoben. — Cicognara, a. a. O. vol. II, tav. XV.

FIG. 5. **Statue vom Grabmal des Königs Ladislaus in Neapel, von Andrea Ciccione.** — Für die früheste Zeit des 15. Jahrhunderts bietet uns Neapel in dem Grabmal des Königs Ladislaus und seiner Schwester Johanna, welches 1414 in der Kirche S. Giovanni a Carbonara errichtet wurde, ein höchst bemerkenswerthes Beispiel. Das Ganze ist ein 55 Palm hoher auf den überlebensgrossen Statuen der vier Kardinaltugenden ruhender Bau, an dem die sitzenden Figuren des Ladislaus und der Johanna angebracht sind und der auf seiner pyramidal auslaufenden Spitze die Reiterstatue des Königs trägt. Während in der Composition des Ganzen und manchen Details der gothische Styl vorwiegt, gehören die statuarischen Zierden des Werkes, wie das mitgetheilte Denkmal veranschaulicht, durchaus dem Kreise der Renaissance an. Andrea Ciccione hat sowohl den Bau des Ganzen als die Ausführung im Einzelnen besorgt. — Cicognara, a. a. O. vol. II, tav. LIII.

FIG. 6. **Die Kreuzabnahme, Basrelief von Donatello.** – Wir haben bei Besprechung der singenden Engel des Donatello (Taf. 65, Fig. 9 und 10) die Kunstweise dieses grossen florentiner Meisters bereits charakterisirt. Als eines der belehrendsten Zeugnisse für seinen leidenschaftlichen Naturalismus sei hier nur eines der Broncereliefs von der Kanzel in S. Lorenzo zu Florenz aufgeführt, welches in einer figurenreichen, von dem bewegtesten Leben erfüllten Composition die Abnahme Christi vom Kreuz darstellt. Der von den Jüngern und Frauen abgenommene, eben zur Erde niedergelegte Leichnam bildet den Mittelpunkt. Schmerz und Verzweiflung sind in den mannigfaltigsten Graden in den Umstehenden ausgedrückt und hierin, freilich mit manchen Uebertreibungen, eine Wahrheit und Gewalt erreicht, die das Werk zu einer der bedeutendsten Schöpfungen der Epoche erheben. Den Hintergrund füllen nackte Kriegergestalten zu Pferde aus, welche auffallend an die berühmten Reiterschaaren des Parthenonfrieses (Taf. 17, Fig. 7) erinnern. Das Werk

fällt in die späteren Mannesjahre des Künstlers. — Cicognara, a. a. O. Vol. II, tav. VII.

FIG. 7. **Die Verkündigung, Marmorrelief von Donatello.** — Neben das Ende stellen wir nun auch den Ausgangspunkt des Künstlers in diesem seinem frühsten grösseren Werke, dem Marmorrelief der Verkündigung, welches sich in einem der Seitenaltäre von S. Croce zu Florenz befindet. Im Gegensatze zu jener stürmischen Gewalt der Charakteristik finden wir hier eine Milde und Keuschheit des Ausdrucks und eine Schönheit der Linien bei höchster Freiheit und Mannigfaltigkeit, welche noch in nächster Berührung mit Ghiberti und der Antike steht. Schon in seinen kurz darauf folgenden Arbeiten findet man jedoch den Meister auf jenem entgegengesetzten Pfade. — Cicognara, a. a. O. Vol. V, tav. V.

FIG. 8. **Hölzernes Crucifix von Brunellesco.** — Das vorstehende berühmte Bildwerk, das sich in der Kirche S. Maria Novella zu Florenz befindet, verdankt seine Entstehung einem Wettkampfe des Brunellesco mit seinem Freunde Donatello. Dieser hatte in seiner derben, naturalistischen Weise ein Crucifix gearbeitet und erwartete dafür von Brunellesco grosses Lob. Ueber der Wahrheit der mit einseitiger Naturtreue ausgeführten Formen war ihm aber aller Adel des Ausdrucks verloren gegangen. Brunellesco tadelte ihn desshalb und meinte, er habe keinen Christus, sondern einen Bauer gemacht, arbeitete darauf das obige Werk in Holz, und gab ihm seinerseits bei gleicher Wahrheit der Formen eine höhere Schönheit und den innigen Ausdruck sanfter Ergebenheit. Als Donatello das Werk erblickte, rief er aus: „Dir ist es vergönnt Christus, mir nur Bauern zu bilden.“ — Cicognara, a. a. O. vol. II, tav. V.

FIG. 9. **Basrelief von der Certosa bei Pavia.** — Die Certosa bei Pavia, deren Façade wir auf Taf. 64 unter Fig. 5 gegeben haben, ist mit reichem bildnerischen Schmucke ausgestattet, von dem ein Theil seinem Style nach dem 15. Jahrhundert zuzurechnen ist. Das Reliefstück, welches in vorstehender Abbildung mitgetheilt ist, gehört zu einer grösseren Composition an dem rechten Seitengewände der Eingangsthür, welche in verschiedenen, perspektivisch übereinander geordneten Gruppen einen Leichenzug darstellt. Die Spitze desselben befindet sich, wie bei dem Zuge der Israeliten an der Thüre des Ghiberti (Taf. 65, Fig. 2) oben in weiter Ferne; Mönche mit Fahnen sind die Führer; diesen folgen dann in langer Reihe die Leidtragenden, Gruppen von zuschauenden Frauen und endlich auf dem untersten Theile des Bildwerkes im Vordergrunde die Figurengruppe unserer Abbildung, in welcher Jünglinge mit älteren Männern, nebst Frauen und Kindern in anmuthiger, wechselvoller Bewegung vereinigt sind. Von Künstlern des 15. Jahrhunderts werden uns Amadeo und Andrea Fusina als bei der Dekoration der Façade beschäftigt namhaft gemacht. Der Herausgeber der Reliefs, Cicognara, vergleicht dieselben mit der Darstellungsweise eines Mantegna und Pietro Perugino (vgl. Taf. 67 A, Fig. 2—4; Taf. 69, Fig. 2 und Taf. 70, Fig. 3). — Cicognara, a. a. O. vol. II, tav. XLVII; Durelli, La Certosa di Pavia, tav. XIV.

Fig. 10. **Relief vom Triumphbogen Alphons I. zu Neapel.** — Auch der oben (Taf. 64, Fig. 10) bereits vorgeführte Triumphbogen des Königs Alphons I. trägt eine Anzahl von Reliefs, die jedoch so wenig wie die ebengenannten einem bestimmten Meister zugeschrieben werden können, jedenfalls aber in das 15. Jahrhundert zu setzen sind. Das Beispiel unserer Tafel gehört dem zweiten Stockwerke an und veranschaulicht den Triumphzug des Königs. Wir sehen diesen selbst auf einem von vier Rossen gezogenen Wagen unter einem von 6 Jünglingen getragenen Thronhimmel einherziehen, auf dem Thron sitzend, den Reichsapfel in der linken Hand; Schaaren von Männern und Frauen gehen dem Wagen voran; Andere mit Zweigen in den Händen folgen. Im Hintergrunde sieht man eine antikisirende Architektur. — Cicognara, a. a. O. Vol. II, tav. XXV.

Fig. 11. **Adam und Eva, Relief von Jacopo della Quercia.** — Auf demselben Wege mit Donatello ging der bedeutendste Meister der Schule von Siena, Jacopo della Quercia, vor und verbreitete die naturalistische Kunstweise namentlich in den Städten Oberitaliens. Unter seine bedeutendsten Leistungen rechnet man die zahlreichen Sculpturen am Hauptportal von S. Petronio zu Bologna, deren Ausführung Jacopo im Jahre 1429 begann. Das vorstehende Bildwerk gehört zu den Reliefs an den Seitenpilastern und stellt Adam und Eva nach der Vertreibung aus dem Paradiese dar. Adam bestellt den Acker, Eva, zu ihren Füssen die Kinder, hält den Spinnrocken. Ausser der Freiheit und Lebendigkeit der individuellen Charakteristik, welche als wesentliche Züge der naturalistischen Auffassung hier deutlich in die Augen springen, wird eine breite und kräftige Durchführung an diesen Bildwerken besonders hervorgehoben. Neuere Forscher wollen indess die Autorschaft des Quercia an dieser Arbeit, besonders hinsichtlich dieses und der mit ihm zusammengehörigen biblischen Reliefs der Portalpilaster, bezweifeln. — Cicognara, a. a. O. vol. II, tav. I.

Tafel IV. (67.)

TOSCANISCHE MALEREI.

Fig. 1. **Krönung der Jungfrau Maria, von Fra Giovanni Angelico da Fiesole.** — Der Künstler, mit dem wir hier die Denkmäler der modernen Malerei beginnen, gehört seinem inneren Wesen und dem Style aller seiner Werke nach der vorigen Epoche an. Seine Lebenszeit (1387—1455) fällt jedoch ganz in die Periode, welche wir in der Architektur und Sculptur als die Zeit der Frührenaissance kennen gelernt haben, und so mag denn Fiesole, namentlich da wir einen Hauptzug der modernen Malerei, die individuelle Charakteristik, auch bei ihm finden werden, als die letzte herrliche Blüthe des Mittelalters innerhalb der modernen Welt, neben einem Masaccio, Ghirlandajo und Lippi seine Stelle finden.

Fiesole's Leben ist ein Muster christlicher Frömmigkeit und religiösen Tiefsinnes: es ist bekannt, wie er in das Dominikanerkloster S. Marco zu Florenz sich aufnehmen liess, um dort zum Ruhme Gottes seine Kunst auszuüben; er soll sich stets durch Gebet zu seinem Werke vorbereitet, und niemals Bezahlung angenommen haben. Diese Frömmigkeit trug ihm die Seligsprechung und den Namen Fra Beato Angelico, der Selige, Engelgleiche, ein. Seine Werke sind der treue Spiegel seiner Seele: ein himmlischer Frieden athmet aus allen seinen Gestalten, deren Schönheit, wie aus einer besseren Welt entlehnt, uns mit unwiderstehlicher Gewalt an sich fesselt. Dabei fehlt ihm so wenig, wie seinem grossen Vorgänger Giotto, die Kraft lebendiger dramatischer Darstellung und dazu hat Fiesole, wie bereits angedeutet, vor jenem einen bedeutenden Zug persönlicher Charakteristik voraus. Als Beispiel für diese Schilderung möge man nun das vorstehende Bild betrachten, eine Krönung Mariä, welche sich ursprünglich in der Kirche S. Domenico zu Fiesole, der Heimath des Malers befand und kurz nach dem Jahre 1418 vollendet sein soll. Durch eine ebenso einfache als wirkungsvolle Anordnung ist die Haupthandlung der dargestellten Feierlichkeit aus der Menge der dabei anwesenden Personen hervorgehoben. Auf einem erhöhten Thron im Mittelgrunde des Bildes sitzt der bärtige, gekrönte Christus, eben im Begriff, die demüthig vor ihm knieende Maria mit der Krone zu schmücken. Zu beiden Seiten des Thrones stehen Chöre musicirender Engel und eine Schaar von Heiligen, die im weiten Umkreis bis in den Vordergrund des Bildes herabreicht. Man erkennt darunter Moses und David, Petrus und Paulus, Johannes den Täufer und Johannes den Evangelisten, die hl. Magdalena, Katharina, Agnes u. A. Von den neueren Kirchenheiligen sollen der hl. Antonius von Padua, der hl. Franziscus von Assisi und der hl. Thomas von Aquino nach überlieferten Bildnissen dargestellt sein. Das Bild, welches $6^{1}/_{2}$ paris. Fuss in der Höhe und ebensoviel in der Breite misst, befindet sich jetzt in der Galerie des Louvre zu Paris und ist a tempera auf Goldgrund gemalt. An dem unteren Theile des Rahmens befinden sich Geschichten des hl. Dominicus, auch a tempera, aber nicht auf Goldgrund. — Mariä Krönung und die Wunder des hl. Dominicus nach Johann von Fiesole, gezeichnet von Wilhelm Ternite. Text von A. W. von Schlegel, Paris 1817, Taf. 1.

Fig. 2. und 3. **Zwei musicirende Engel aus der Krönung Mariä, von Fra Giovanni Angelico da Fiesole.** — Um von der Anmuth und Tiefe des Seelenausdruckes dieser Gestalten eine nähere Anschauung zu geben, sind hier zwei der musicirenden Engelknaben des ebenbetrachteten Temperabildes in grösserem Masstabe angefügt. Sie stehen zunächst den Stufen des Thrones in den vorderen Reihen der Engelschaar und blicken bei ihrem Spiel andachtsvoll zu den göttlichen Gestalten empor. Ausdruck der Köpfe und Bewegung sind von dem zartesten Liebreiz. — Ternite, a. a. O. Taf. 6 u. 7.

Fig. 4. **Die hh. Petrus und Paulus vor dem Proconsul, und des Ersteren Martyrium, von Filippo Lippi.** — Neben jenem frommen Idealismus des Fiesole entwickelte sich nun, ebenfalls in Florenz, durch die oben bereits genannten Meister der moderne Styl ganz in derselben Weise, wie wir

dies für Architektur und Sculptur durch einen Brunellesco, Donatello u. A. haben geschehen sehen. Die bedeutendste That dieser florentiner Malerschule ist die Schöpfung einer historischen Frescomalerei grossen Styles. Wir beginnen die Denkmäler dieser Gattung mit einem Wandgemälde des Filippino Lippi (1460—1505), Filippo Lippi's Sohn und Schüler des Sandro Botticelli, welches die Kapelle Brancacci in der Kirche del Carmine zu Florenz schmückt. Auf der rechten Abtheilung des Bildes erblicken wir die Verurtheilung der Apostel Petrus und Paulus von dem römischen Proconsul. Letzerer sitzt zwischen zweien seiner Räthe auf dem Thron, in lebendiger Bewegung mit erhobener Rechten den Spruch verkündend. Vor ihm stehen die beiden Apostel, zwei bärtige, mit dem Heiligenschein umgebene, ehrwürdige Gestalten und neben ihnen die Ankläger, von denen der Eine mit den Aposteln in lebhaftem Wortwechsel begriffen ist. Daneben ist auf der linken Abtheilung die Kreuzigung des hl. Petrus dargestellt. Der Gekreuzigte wird von den Henkersknechten eben an dem Pfahl emporgewunden. Ein Kriegshauptmann mit seiner Schaar und einigen Gerichtspersonen sehen dem Vorgange mit dem Ausdrucke tiefen Mitgefühles zu. Beide Bilder zeigen bei höchster Anschaulichkeit einen ernsten, würdevollen Vortrag; die Gestalten sind von markiger Charakteristik, jede Bewegung ist wie unmittelbar dem Leben abgelauscht und das Ganze von harmonischer Abrundung und Klarheit. — Lasinio, Pitture antiche, tav. II.

Fig. 5. **Begegnung der h. Jungfrau und der h. Elisabeth, von Domenico Ghirlandajo.** — Zu derselben Bilderreihe in S. Maria Novella gehört auch die vorstehende Gruppe, welche die Visitation der hl. Elisabeth zum Gegenstande hat. Im Vordergrunde begrüssen sich die beiden Frauen; daneben stehen zwei Begleiterinnen. Sämmtlich tragen sie das damalige florentinische Kostüm, das in reichem, graziösen Faltenwurfe sich um die anmuthigen Gestalten legt. Im Hintergrunde öffnet sich uns das Innere einer Umwallung, von deren Mauerbrüstung mehrere Männer auf die unten liegende Stadt herabschauen. Unter den Baulichkeiten will man den Thurm des Palazzo Vecchio zu Florenz erkennen. — Lasinio, a. a. O. tav. XIX.

Fig. 6. **Geburt Mariä, von Domenico Ghirlandajo.** — Wir bemerkten soeben an Filippino Lippi, wie der kräftige Realismus dieser florentinischen Schule bei aller Wahrheit und Natur niemals aus jener höheren Lebenssphäre der Kunst herausfällt und ausschliesslich der gemeinen Wirklichkeit huldigt. Dieser Vorzug ist auch dem grossen Domenico Ghirlandajo (1449—1498) in höchstem Maasse eigen; doch erreicht er ihn auf einem von der Art des Filippino Lippi in charakteristischer Weise abweichenden Wege. Die Betrachtung des vorgeführten Frescobildes, welches dem Cyclus im Chor von S. Maria Novella zu Florenz mit dem Leben der Maria entnommen ist, möge uns diesen des Näheren vor Augen führen. Wir blicken in die weiten Räume einer schön dekorirten Baulichkeit, welche unschwer das Bild eines vornehmen florentinischen Hauses der damaligen Zeit erkennen lässt. Inmitten des inneren Gemaches zur Rechten ruht die Mutter der Maria auf einem erhöhten Lager

und schaut, aufgerichtet, mit dem Ausdrucke liebender Fürsorge den Frauen im Vordergrunde zu, welche das neugeborene Kind zu baden im Begriff sind. Die Eine der Frauen giesst mit graziöser Geschäftigkeit Wasser in das am Boden stehende Badebecken; eine Andere sitzt mit dem Kind im Schooss auf dem Untersatz des Ruhebettes, während eine Dritte vor ihr kniet und die Kleine einer Anzahl von Frauen zu zeigen bemüht ist, die aus dem Vorplatze soeben in das innere Gemach hereintreten. Es sind die Freundinnen der Mutter, die ihre Theilnahme auszudrücken und Glückwünsche darzubringen kommen. Ihr Aussehen, die würdevolle Haltung, ihr feiner Anstand und ihre Kleidung lassen uns in ihnen die Abbilder der Töchter und Weiber jener florentinischen Republikaner erkennen, die als Staatsmänner, wie als Künstler und Gelehrte, vor allen Völkern der damaligen Welt hervorleuchteten. Und hierin eben besteht der naive Realismus unseres Meisters, dass er in diesen heiligen Bildern die wirkliche Welt seiner Vaterstadt zu verklären, die religiöse Weihe seiner Gegenstände mit der blühenden Frische des damaligen Weltlebens zu verschmelzen wusste. Dabei zeigt er in der Charakteristik der Personen und dem Vortrage der Handlungen die allerhöchste Feinheit, und verbindet damit endlich eine Anmuth der Formen und Bewegungen, wie sie nur ein Fiesole vor ihm besessen hatte. — Lasinio, a. a. O. tav. XX.

Tafel IV. A (67 A.)

TOSCANISCHE UND PADUANISCHE MALEREI.

Fig. 1. **Die Auferweckung des Königssohnes durch Petrus und Paulus, von Masaccio.** — Die vorhergehende Tafel konnte den Reichthum der Epoche an grossen Künstlerpersönlichkeiten nicht einmal für Florenz allein in hinreichender Weise repräsentiren. Zu ihrer Ergänzung greifen wir daher hier vorerst noch einmal in die Anfangszeit des 15. Jahrhunderts zurück, welche in dem florentiner Meister Masaccio (1401 — 1443) den ersten Gründer jener erwähnten historischen Wandmalerei hervorbrachte. Die Abbildung führt uns eine seiner späteren, vollendetsten Leistungen in einem der grossen Frescogemälde vor, mit denen der Meister, nach dem Vorgange des Masolino da Panicale, die Kapelle Brancacci in S. Maria del Carmine zu Florenz ausschmückte. Es ist die wunderbare Erweckung des Königssohnes durch die Apostel Petrus und Paulus. Die Haupthandlung geht etwas zur Linken vor sich. Hier kniet der eben zum Leben erwachte, völlig nackt gebildete Knabe zwischen Knochen und Todtenköpfen auf seinem Leichentuch. Eine Versammlung ernst blickender Männer von überaus feiner und mannigfacher Charakteristik umgiebt den Vorgang; ihr Aussehen versetzt uns, wie dies bei Ghirlandajo's Werken (vgl. Taf. 67, Fig. 5 und 6) ebenso der Fall war, unwillkürlich in das damalige Florenz, dessen ehrsame Bürger wir in

diesen würdigen Männergestalten vor uns zu haben glauben. Zur Rechten sitzt der hl. Petrus auf einem erhöhten Sessel, mit gefalteten Händen zum Himmel aufblickend. Um ihn versammelt sich wiederum ein Kreis meist bejahrter Männer, welche stehend oder knieend an dem Gebete des Heiligen Theil nehmen. Der Hintergrund ist durch eine Mauer mit Blumenvasen, über welche Bäume hervorragen, und durch andere Baulichkeiten abgeschlossen. Uebrigens werden einige Theile des Bildes, u. A. der Knabe und die ihm zunächst stehenden Figuren, dem Filippino Lippi (vgl. Tafel 67, Fig. 4) zugeschrieben. — Lasinio, a. a. O. tav. I.

Fig. 2 und 3. **Gruppen aus dem Triumphzuge des Julius Cäsar, von Andrea Mantegna.** — Bisher haben wir nur die Malerschule von Toscana in einer Anzahl florentinischer Meister repräsentirt; eine wichtige Ergänzung unserer Anschauungen vom Zustande der damaligen Malerei gewinnen wir durch den Hauptrepräsentanten der paduanischen Schule, Andrea Mantegna, der von 1430—1506 lebte und neben einer ausgedehnten Thätigkeit in Staffeleibildern und decorativen Malereien auch als Frescomaler, besonders in Padua und Mantua, sich auszeichnete (vgl. Taf. 69, Fig. 2). Mantegna, im Grunde ein Realist, wie nur irgend Einer der grossen Florentiner, ging in der Durchbildung seiner Gestalten von der Nachahmung der Antike aus und entnahm auch einen Theil seiner Gegenstände dem klassischen Alterthum. Unter seinen derartigen Werken ist eines der bedeutendsten der Cyklus von Wandgemälden, den er für den Herzog Gonzaga von Mantua in dessen Palast bei S. Sebastiano in Mantua ausführte. Wir geben davon in vorstehenden Abbildungen zwei getrennte Gruppen: auf Fig. 2 ist es ein Zug von Kriegern, die auf den Schultern oder auf einer Bahre die schwere Last der erbeuteten Trophäen tragen, eine Menge von schwierigen, nur mit dem tiefsten Verständniss des menschlichen Körpers darstellbaren und doch über jede Gezwungenheit erhabenen Stellungen; auf Fig. 3 ist es Cäsar selbst, der, von einer Victoria bekränzt, auf dem Triumphwagen einherzieht, von lorbeertragenden Kindern geleitet. Die Malereien haben leider sehr gelitten, sind uns jedoch genauer, als durch ihre Reste selbst, durch die vor der Ausführung von Mantegna angefertigten und gegenwärtig auf Schloss Hamptoncourt in England befindlichen Cartons zugänglich. Sie bestehen in neun, mit Leimfarben auf Leinwand gemalten, 9′ im Quadrat grossen Bildern, welche durch zierliche Pilaster getrennt, durch die Composition jedoch zu einem fortlaufenden Ganzen verbunden sind. Einige der Gruppen sind von Mantegna selbst in Kupfer gestochen. — Fig. 2 nach einem Originalstich des Mantegna zu Berlin, bei Bartsch, Peintre graveur, vol. XIII, p. 236, n. 14; Fig. 3 nach dem Stiche von Huyberts in der grossen Ausgabe der Werke des Julius Caesar von S. Clarke, London 1712, vol. II, tav. 9.

Fig. 4. **Hercules und Antaeus, nach Andrea Mantegna.** — Wie tief Andrea Mantegna, ohne Zweifel an der Hand namentlich spätantiker Sculpturwerke, in das Studium des Nackten eindrang, zeigt dieses Bild des Hercules und Antaeus, welches sich auf einem von Giovanni da Brescia, wahrscheinlich nach einer Zeichnung Andrea Mantegna's,

gestochenen Blatte vorfindet. Der durch die Löwenhaut und die am Boden liegende Keule bezeichnete Hercules hat eben den Gegner vom Boden, aus dem derselbe seine Kräfte zog, emporgehoben und presst ihm mit den riesigen Armen den Leib zusammen, dass er im Todeskampfe zum Himmel aufschreit. Auf einem Täfelchen, welches in den Zweigen des hinter Hercules befindlichen Baumes befestigt ist, steht das Monogramm des Stechers IO. AN. BR., und zur Seite des Baumes die Inschrift: Divo Herculi Invicto. — Nach dem in Berlin befindlichen Stich, bei Bartsch, a. a. O. vol. XIII, p. 325, n. 13.

FIG. 5. **Die Geburt der Venus, von Sandro Botticelli.** – Mit Sandro Botticelli (1447 — 1515), einem Schüler Filippo Lippi's, gehen wir zum Schluss dieser Tafel noch einmal nach Florenz zurück, um auch für die dortige Schule jene eben betrachtete antikisirende Mythenmalerei in einem ihrer frühesten Repräsentanten zu veranschaulichen. Die mitgetheilte Darstellung befindet sich in den Uffizien zu Florenz. Venus, eine Gestalt von den feinsten Contouren und vollendet schöner, mit einer leichten, zauberischen Farbe überhauchter Modellirung, schwebt, eben dem Meer entstiegen, auf einer Muschel über die Fluthen dem Strande zu. Die Winde, in Gestalt zweier Jünglinge mit fliegenden Gewändern und Haaren, scheinen, Blumen ausstreuend, die Muschel fortzutreiben. Am Ufer steht eine weibliche Figur in reicher Gewandung, bereit, die nackten Reize der Göttin mit einem Purpurmantel zu umhüllen. — Gio. Rosini, Storia della pitture Italiana esposta coi monumenti, Pisa 1839, tav. IV. fig. 2.

Tafel V. (68)

TOSCANISCHE MALEREI.

Die Auferweckung der Todten, Wandgemälde von Luca Signorelli. Die getrennten Vorzüge der beiden Schulen, deren Repräsentanten die letzten Tafeln vorgeführt haben, finden sich nun in einem Meister vereinigt und zur Vollkommenheit verschmolzen, der für das 15. Jahrhundert eine ähnliche Stellung einnimmt, wie Michel Angelo für das folgende. Luca da Cortona, oder Signorelli (1439—1521) ging aus der Schule eines paduanischen Meisters, des Piero della Francesca hervor und lernte von diesem jene Leichtigkeit in der Behandlung besonders des Nackten, welche uns an einem anderen Meister derselben Schule bereits entgegengetreten ist (vgl. Taf. 67 A, Fig. 2 und 3); dann kam er in Berührung mit den grossen Meistern von Florenz und wird den hohen Schwung des Geistes, den alle seine gewaltigen Bilder athmen, und den Ernst der Auffassung ihrem Einflusse ganz besonders zu danken haben. Wir sehen diese beiden Seiten seiner Natur in dem vorstehend abgebildeten Wandgemälde zur Erscheinung gebracht. Dasselbe gehört zu den vier grossen Darstellungen der letzten Dinge, welche Signorelli vom Jahr 1499 an in der Capelle della Madonna im Dome zu Orvieto aus-

führte, und stellt die Auferstehung der Todten dar. In der Höhe des Bildes erblickt man zwei grosse, fast nackte Engelgestalten mit Flügeln, welche die Posaunen des Gerichtes ertönen lassen. Rings um sie her ist der Raum mit geflügelten Engelknaben und Engelköpfchen ausgefüllt, die durch Blick und Bewegung ihre Theilnahme an dem unten Vorgehenden ausdrücken. Hier aber, auf der Erde, sieht man nun, wie die Menschen auf den Schall der Posaunen auferstehen. Es sind zum Theil Gerippe, zum Theil Gestalten von voller kräftiger Leiblichkeit. Der nächste Vordergrund ist meistens von Solchen eingenommen, die im Begriffe sind, sich der Erde zu entringen. Dies geschieht, wie wir sehen, mit gewaltiger Anstrengung. Auf einigen lastet noch der Todesschlaf und macht ihre eben aufgeschlagenen Augen bei dem Anblick des neuen Lichtes erstarren; andere will die Erde nicht loslassen; eine staunenswerthe Mannigfaltigkeit von Stellungen gibt uns ein Bild ihres mühseligen Kampfes. Daneben stehen Welche, die von der Last des Grabes schon befreit sind; sie dehnen die Glieder und schauen begeistert nach Oben; noch Andere helfen den an den Boden Gefesselten zur Freiheit. Im Hintergrunde endlich sind die schon völlig zum Leben und Bewusstsein Wiedererwachten vereinigt. Hier herrscht die seligste Freude der Auferstehung und des Wiedersehens der Geliebten, im schönen Gegensatze gegen den Kampf im Vordergrunde. Alle Figuren haben eine kernige, volle Lebendigkeit, die sich in immer neuen, immer schwierigeren Stellungen entfaltet; Alles ist anschaulich, wahr und voll der rührendsten Empfindung. Dabei lässt sich jedoch nicht verkennen, dass es zuweilen den Anschein hat, als hätte sich der Künstler zu manchen Bildungen mehr durch das Kühne als durch das Schöne leiten lassen; namentlich überschreitet die Verkürzung des Gesichtes, wie sie an einzelnen zur Höhe aufblickenden Figuren des Vordergrundes angewendet ist, doch allzuweit die Grenze des Schönen. — **Nach einem zu der Storia del Duomo di Orvieto gehörigen Kupferstich von G. B. Leonetti.**

Tafel VI. (69.)

OBERITALIENISCHE MALEREI.

Fig. 1. **Krönung Mariä, von Giovanni und Antonio Vivarini.** — Von den Schulen Oberitaliens fassen wir zuerst die venetianische in's Auge und in dieser besonders eine Künstlerfamilie, welche recht eigentlich auf der Grenze der mittelalterlichen und modernen Kunstweise steht, die Vivarini von der Insel Murano. Das mitgetheilte, 0,80 Meter breite und 0,90 Meter hohe Gemälde ist von den Gebrüdern Giovanni und Antonio Vivarini auf Holz gemalt und befindet sich in der Galerie der Akademie von Venedig. Es stellt, nach der Weise jener Zeit, in figurenreicher Composition die Krönung Mariä dar. Auf einem hoch emporragenden Thronbau sieht man Gott Vater, unter ihm links Maria, rechts Christus thronen. Maria empfängt mit demüthig geneigtem Haupte und gefalteten

Händen die Krone; zwischen ihrem und Christi Haupt schwebt die Taube des heiligen Geistes. Der Untersatz des Thrones ist von einer Menge kleiner nackter Engelgestalten eingenommen, welche die Marterwerkzeuge des Herrn in Händen halten. Um den Thron sind dann zunächst die Heiligen, Frauen und Männer, geschaart, unter denen man in der Mitte des Vordergrundes die vier Evangelisten mit ihren Symbolen und die vier Kirchenlehrer: Hieronymus, Gregorius, Ambrosius und Augustinus erkennt. Weiter hinauf stehen links die heiligen Jungfrauen: Katharina mit dem Rade, Maria Magdalena mit dem Nardenbüchslein, Barbara mit dem Thurm, Agatha, ihre im Martyrium abgeschnittenen Brüste vor sich her tragend, Ursula mit dem Fähnlein, diesen gegenüber die heiligen Frauen: Helena, Scholastica, Monica, Brigitta, Theresa, an den Attributen des Kreuzes, der heiligen Bücher, des Todtenkopfes kenntlich. Darüber folgen ferner auf der einen Seite die heiligen Bischöfe und Märtyrer, auf der andern die heiligen Mönche und Prediger. Endlich über allen die Apostel mit Ausnahme der schon unten dargestellten Evangelisten. Das Bild hat in der Anordnung, Farbe und jener peinlich sauberen Detaillirung die stärksten Anklänge an die Kunst der vorigen Epoche und selbst an den byzantinischen Styl. Die derbe, mannigfache Charakteristik der Köpfe verräth dagegen entschieden den Geist der neuen Zeit. Nach einer auf dem Vordergrunde der Tafel befindlichen Inschrift fertigten die genannten Künstler das Werk im Jahr 1440. — Pinacoteca della Imp. Reg. Academia Veneta delle belle arti ill. da Francesco Zanotto, Ven. 1834, tom. II.

FIG. 2. **Kreuzigung Christi, von Andrea Mantegna.** — Wegen seiner inneren Verwandtschaft mit dem eben betrachteten Bilde der Vivarini sei hier ein Werk des Andrea Mantegna (vgl. Taf. 67 A, Fig. 2—4) nachgetragen, welches uns den Künstler auf einer frühen Entwickelungsstufe kennen lehrt. Dasselbe befindet sich in der Galerie des Louvre und stellt die Kreuzigung Christi dar. Den Mittelpunkt der streng symmetrisch angelegten Composition nimmt der Heiland am Kreuze ein; zu beiden Seiten die Schächer. Dazwischen sieht man rechts die Kriegsknechte um den Mantel des Heilands würfeln, daneben zwei Reiter, die zu Christus aufblicken. Auf der andern Seite des Kreuzes stehen die Weiber, in tiefen Schmerz versenkt, um die ohnmächtig hinsinkende Maria beschäftigt. Dem Reiter auf der rechten Seite des Vordergrundes entspricht zur Linken Johannes, der händeringend den Blick zum Kreuz des Herrn emporrichtet. Eine reichbelebte Landschaft dehnt sich hinter dem Bilde aus, und ordnet sich mit seinen Gruppen zu schönen, klargesonderten und wohl aneinandergefügten Massen zusammen. Im Einzelnen zeigt das Werk sowohl in der Behandlung des Nackten als im Faltenwurfe der Gewänder viel ausserordentlich Schönes; die Ausführung wird, bei einer gewissen Trockenheit der Farbe, als sorgfältig und fein gepriesen. Die Holztafel misst 2′ 1″ 10‴ in der Höhe, und 2′ 3″ 9‴ in der Breite. — Landon, Annales du Musée, vol. V, pl. 19.

FIG. 3. **Maria mit dem Kinde, von Giovanni Bellini.** — In Giovanni Bellini (1426—1516) trifft alles Grosse, was die venetianische Schule

dieser Epoche hervorgebracht, zusammen, und von ihm ging wiederum jener hohe Naturalismus, die edle menschliche Bildung, insbesondere der religiösen Gestalten aus, welche die Schule vor allen auszeichnet. Wir lernen die schöne Natürlichkeit seiner Auffassung an zwei Madonnenbildern kennen, von denen das obengenannte, in der Galerie der Brera zu Mailand befindliche Gemälde der früheren Zeit des Meisters zugeschrieben wird. Maria sitzt auf der Brüstung einer einfachen Zimmerarchitektur, den Blick still-wehmüthig vor sich hin gerichtet. Das ihr im Schoosse sitzende Kind wendet sich seitwärts und streckt das eine Aermchen aus, mit dem andern das Gewand der Mutter fassend. Beide Gestalten gehen nicht über die Grenze einer gemüthlich-menschlichen Schönheit hinaus, und tragen gleichwohl den Adel einer höheren Welt in Ausdruck und Geberde. Das Kolorit zeigt besonders im Nackten grosse Wärme und Weichheit, ein Vorzug, den Bellini auf seine Nachfolger in so unnachahmlicher Weise forterbte. Das Bild ist 0,75 Meter hoch und 0,65 Meter breit. — Pinacoteca del Palazzo reale delle scienze e belle arti di Milano pubblicata da M. Bisi, col testo di Robustiano Gironi, vol. I, tav. LIII.

Fig. 4. **Maria mit dem Kinde, von demselben.** — Dieses zweite Gemälde Bellini's stammt aus dem Jahr 1510, also der spätesten Lebenszeit des Meisters, wo derselbe zu einer noch freieren Durchführung seiner naturalistischen Darstellungsweise vorgeschritten war. Maria, ein blühendes, in weite wallende Gewänder gekleidetes Weib, sitzt vor einem Teppich und in ihrem Schooss steht das nackte Jesuskind, die rechte Hand zum Segnen erhebend. Man rühmt auch an diesem Bilde vor Allem die kräftige, in saftigen Farben gehaltene Modellirung des Nackten; die Extremitäten haben einen röthlichen Anflug. Eine auf dem Hintergrunde des Bildes befindliche Inschrift lautet: Joannes Bellinus MDX. 0,86 Met. hoch, 1,20 Met. breit. — Bisi und Gironi, a. a. O. vol. I, Nro. LI.

Fig. 5. **Darbringung Christi im Tempel, von Bramantino.** — Zum Unterschiede von jener hohen Freiheit und Naturfrische des eben betrachteten Venetianers hielten die mailänder Meister, als deren Repräsentant Bramantino der Jüngere, eigentlich Bartolomeo Suardi, hier aufgeführt wird, mit Strenge an dem Idealismus der paduanischen Schule fest. Wir sehen auf unserer Abbildung Maria dem Hohenpriester das Kind darreichen; derselbe steht auf dem Original, von zwei Personen umgeben, vor ihr, während auf der entgegengesetzten Seite Joseph, mit einem Körbchen, worin Tauben sich befinden, in der Hand, der Maria folgt. Maria ist die in der Bewegung gelungenste Figur des Bildes; die übrigen leiden an einer gewissen Befangenheit und das Ganze ist über die alte strenge Symmetrie der Anordnung nicht hinausgegangen; an den Köpfen dagegen wird die Innigkeit und Lieblichkeit des Ausdrucks in gleicher Weise, wie bei den Werken der Venetianer, rühmend hervorgehoben. 0,66 Met. hoch, 0,45 Met. breit; in der Brera zu Mailand. — Bisi und Gironi, vol. III, tav. LXXII.

Fig. 6. **Maria mit dem Kinde, von Filippo Mazzuola.** — Die Schule von Parma theilt im Ganzen mit der Mailänder den genannten Vorzug

gemüthvoller und liebenswürdiger Auffassung, ohne jedoch zu höherer Schönheit in Formen und Bewegungen durchzudringen. Der letztere Mangel wird namentlich an dem begabtesten Künstler der Schule, Filippo Mazzuola, gerügt, von dem die vorstehende Madonna, einem grösseren zu Berlin befindlichen Bilde entnommen, herrührt. Das Kind ruht in manierirt nachlässiger Stellung im Schooss der Mutter, welche mit schmerzlichem Blick zu ihm herniederschaut. Auf der Hand des Kindes sitzt ein Vogel. Das 7′ 9″ hohe und 3′ 9″ breite, auf Holz gemalte Bild stammt aus dem Jahr 1502. — Nach dem Original gezeichnet von A. Becker.

FIG. 7. **Maria mit dem Kinde, von Francesco Moroni.** — Mit dieser Darstellung greifen wir noch einmal in die frühere Entwickelungszeit der venetianischen Schule zurück, um namentlich von der in Giovanni Bellini später culminirenden Compositionsweise der Madonna im Kreise der Heiligen ein Beispiel zu geben. Wir sehen Maria, das Jesuskind im Schooss, auf einem hohen, reichgeschmückten Throne sitzen, an dessen Stufen musicirende Engelknaben lagern. Eine Versammlung von Heiligen umsteht den Thron, darunter rechts im Vordergrunde der h. Sebastian mit den Pfeilen im Körper, andächtig zu dem Kinde aufblickend oder dem Spiele der Engel lauschend. Das 1,70 Met. hohe und 1,22 Met. breite Gemälde befindet sich gegenwärtig in der Galerie der Brera zu Mailand. — Bisi und Gironi, a. a. O. tom. III, Scuola Veneziana, append. N. I.

Tafel VII. (70.)

UMBRISCHE MALEREI.

FIG. 1. **Maria mit dem Kinde, von Francesco Francia.** — Die Abbildungen dieser Tafel sind vorherrschend der umbrischen Schule, aus welcher Rafael hervorging, gewidmet. In dieser ersten Darstellung verbinden wir jedoch mit den umbrischen Malern ein Werk des bologneser Meisters Francesco Francia (1450—1517), welcher mit dem Haupt der Schule von Umbrien, Pietro Perugino (vgl. Fig. 3) eine tiefgehende Verwandtschaft hat und in vielen Stücken sogar direkt von diesem beeinflusst wurde. Das Bild, ein Tafelgemälde von 2 Met. 3,4 Palm Höhe und 1 Met. 7,4 Palm Breite, befand sich früher in der Kirche della Misericordia ausserhalb Bologna's und wird gegenwärtig in der Galerie der Brera zu Mailand aufbewahrt. Es zeigt uns die Jungfrau mit dem Kinde auf einem erhöhten Throne sitzend. Maria, in einen weiten Mantel gehüllt, schaut sinnend zur Seite, das nackte Kind trägt einen Vogel auf der linken Hand. Auf dem Untersatz des Thrones erblickt man einen betenden Engel, der in den emporgehobenen Händen einen Lilienstengel hält. Zur Rechten stehen Johannes der Täufer und der h. Stephanus, zur Linken der h. Georg mit dem erlegten Drachen zu seinen Füssen und der h. Augustinus. Sämmtliche Figuren haben einen Zug echter Gottergebenheit und Milde, die Gewandung ist von einfach ernster

Anlage, die Composition nicht ohne eine gewisse Eintönigkeit, aber im Ganzen angemessen und wohlgeordnet. — Bisi und Gironi, a. a. O. vol. II, tav. V.

FIG. 2. **Maria mit dem Kinde, von Niccolò Alunno.** – Die umbrische Schule selbst wollen wir nun mit einem der hervorragendsten älteren Meister, dem Niccolò Alunno aus Foligno, einem kleinen Städtchen Umbriens, beginnen. In dem hier vorgeführten Bilde kommt der charakteristische Zug der Umbrier, an den auch der ebenbesprochene Bologneser uns erinnert, die religiöse Innigkeit, ja Schwärmerei, zu seiner reinsten, edelsten Wirkung. Es ist eine Madonna mit dem Kinde, von Engelschaaren umgeben. Das nackte Kind steht auf dem Schooss der Mutter und umfasst liebkosend ihren Hals. Die Engel, theils anbetend, theils musicirend, sind in alterthümlicher Weise unverhältnissmässig klein gebildet. Das 1,75 Met. hohe und 0,89 Met. breite, auf Goldgrund gemalte Bild befindet sich in der Galerie der Brera zu Mailand. Auf dem Untersatz des Thrones steht die Inschrift: Nicolaus Fulginas pinxit MCCCCLXV. — Bisi und Gironi, a. a. O. vol. II, tav. VIII.

FIG. 3. **Grablegung Christi, von Pietro Perugino.** – Pietro Perugino de castello plebis, mit dem Familiennamen Vanucci (1446—1524) ist bereits oben als das Haupt der umbrischen Schule bezeichnet. Zur Veranschaulichung seiner Eigenthümlichkeit, in der sich die erwähnten Züge der Schule zu höchster Stärke vereinigt finden, diene das berühmte Bild der Grablegung Christi in der Galerie Pitti zu Florenz. Im Mittelpunkt des Bildes sehen wir eine Anzahl heiliger Frauen und Männer beschäftigt, den Leichnam des Herrn, der auf das Leichentuch hingestreckt liegt, zu erheben. Ein bärtiger Alter, wahrscheinlich Joseph von Arimathia, umfasst den Oberleib des Herrn, ein anderer Mann hält zu seinen Füssen die Enden des Tuches in Händen. Maria kniet neben dem Sohn, seine Linke erfassend und schaut ihm mit thränenden Augen in's Antlitz. Eine Jungfrau ihr zur Seite hält den Kopf des Erlösers aufrecht, mit schmerzlich innigem Blick zu ihm niederblickend; eine zweite kniet mit gefalteten Händen zu Füssen des Heilandes. Hinter dieser Gruppe in zweiter Reihe befinden sich andere Figuren, die in mannigfaltiger Weise ihre Theilnahme kundgeben. Am bewegtesten erscheint die weibliche Gestalt im Rücken Maria's; mit dem Ausdruck stiller Ergebenheit schauen dagegen Johannes und die neben ihm stehende Frau dem Vorgange zu, während auf der gegenüberstehenden Seite drei Männergestalten in ernstes Nachsinnen und fromme Erwägung versunken scheinen. So ist der Grundzug eines tiefen Seelenschmerzes und echter Frömmigkeit durch eine Fülle sinnreicher Motive und Nüancen hindurchgeführt. Den Hintergrund des Ganzen bildet eine weite, liebliche Landschaft. Pietro Perugino hatte das Bild für die Nonnen von S. Chiara gemalt; diesen wurde ausser einer von dem Meister selbst anzufertigenden Copie das Dreifache der gezahlten Summe geboten; sie schlugen indess das Anerbieten aus, da Pietro selbst erklärte, er glaube nicht, das Original je wieder erreichen zu können. Auf dem Felsstücke, worauf Christi Leichnam ruht, steht die Inschrift: Petrus Perusinus pinxit A. D. MCCCCLXXXXV. Das

Bild ist auf Holz gemalt und 6′ 9″ hoch und 6′ breit. — **Nach einem Stich von Guadagnini in l'Imperiale e reale Galeria Pitti illustrata per cura di Luigi Bardi, vol. I.**

FIG. 4. **Krönung der Maria, von Gentile da Fabriano.** — Um den Boden, aus dem diese umbrische Malerschule des 15. Jahrhunderts hervorwuchs, näher zu bezeichnen, möge hier das Werk eines älteren Umbriers, die in der Galerie der Brera befindliche Krönung Mariä von Gentile da Fabriano, eingefügt werden. Das Bild ist nach byzantinischer Weise auf Goldgrund gemalt und trägt auch im Uebrigen die Kennzeichen jenes Styles an sich. Die Krönung der Maria ist in der oft betrachteten, alten Auffassung dargestellt. Ueber Christus und Maria erhebt sich Gott Vater mit einer grossen Krone auf dem Haupt und in reicher Gewandung, zwischen ihnen schwebt die Taube des heiligen Geistes. Die Gestalt Gott Vaters ist von einem Nimbus mit geflügelten Engelsköpfchen umgeben. Unten sind in sehr kleinem Massstabe acht musicirende Engelsgestalten angebracht. Das Gemälde nimmt eine 1,57 Met. hohe und 0,80 Met. breite Holztafel ein. — Bisi und Gironi, a. a. O. vol. II, tav. VII.

FIG. 5. **Das Bild des neunjährigen Rafael, von Giovanni Santi.** — Giovanni Santi von Urbino war der Vater des grossen Rafael. Das vorstehende Portrait ist einem grösseren Bilde entlehnt und stellt Rafael im Alter von 9 Jahren dar. Das Kind ist als geflügelter Engel gedacht; die über der Brust gekreuzten Arme und der ernste fromme Blick geben ihm den Ausdruck eines höheren Wesens. — Passavant Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi, Leipzig, 1839. Atlas Taf. III.

FIG. 6. **Maria mit dem Kinde, von Ingegno.** — Unter den Gehülfen Pietro Perugino's war Andrea di Luigi durch besonders hohe Begabung ausgezeichnet, und erhielt daher den Beinamen: l'Ingegno. Ihm wird mit Wahrscheinlichkeit das liebliche Rundbild der berliner Galerie zugeschrieben, welches in einem Umkreis geflügelter Engelköpfchen die Jungfrau mit dem Kind im Schoosse darstellt. Das Antlitz der Maria athmet ganz jene tiefe Frömmigkeit der umbrischen Schule. Das Kind blickt zur Mutter empor, indem es mit einer hübsch erfundenen Armbewegung ihren Mantel erfasst. — Nach dem Original gez. von A. Becker.

FIG. 7. **Anbetung der h. drei Könige, von Pinturicchio.** — Ein anderer Gehülfe des Pietro Perugino war Bernardino di Betto aus Perugia, mit dem Beinamen: il Pinturicchio (1454—1513), ein besonders als Frescomaler vielbeschäftigter, für seine Schule und namentlich auch für deren Schwächen höchst bemerkenswerther Meister. Das vorstehende, auf Holz gemalte Bild der Galerie Pitti zu Florenz hat zur Haupthandlung die Anbetung der h. drei Könige. Im Vordergrunde einer weiten Landschaft sehen wir rechts die Jungfrau neben einer leicht gezimmerten Bedachung sitzen; das Christuskind steht aufrecht in ihrem Schooss, die Hand zum Segnen hoch erhoben. Hinter ihr befindet sich Joseph in auffallend gebrechlicher Stellung. Von den drei anbetenden Königen hat der älteste, entblössten Hauptes vor der Jungfrau knieend, sein Schmuckgefäss zur Rechten des Kindes niedergesetzt und beugt sich vor ihm, um den Segen zu empfangen. Hinter ihm stehen die beiden Andern: der im Vorder-

grunde links in einer gezierten, für die Manier der umbrischen Schule bezeichnenden Haltung, der Dritte in ruhiger betrachtender Stellung, beide mit Geschenken in der Hand; an sie schliesst sich das Gefolge, eine Gruppe mannigfach charakterisirter, reichgeschmückter Männergestalten. Der weite, zierlich ausgearbeitete Hintergrund enthält zur Rechten in naiver Verflechtung mit dem Hauptbilde eine Darstellung der Flucht nach Aegypten in kleinen Figuren: Maria mit dem Kinde auf dem Maulthier reitend, hinter ihnen Joseph zu Fuss und darüber ein schwebender Engel, von einem kreisrunden Heiligenschein umgeben. Im Vordergrunde links erblickt man das Wappen der Familie Vitelli, für welche Pinturicchio das Bild gemalt zu haben scheint. Dasselbe wird wegen der grossen Sorgfalt seiner Ausführung zu den besten Werken des Meisters gezählt; das Kolorit hat im Laufe der Zeit bedeutend nachgedunkelt. Die Höhe beträgt 1' 8" 11"', die Breite 1' 5" 4"'. — Nach einem Stich von G. P. Lasinio in l'Imperiale e reale Galeria Pitti etc., vol. III.

Tafel VIII. (71.)

ITALIENISCHE ARCHITEKTUR.

Fig. 1. **Façade des Palastes Giraud in Rom, von Bramante.** — Mit dem Ende des 15. Jahrhunderts schliesst die Renaissance in Italien das erste Stadium ihrer Geschichte, die sogenannte Frührenaissance, ab und erfährt im Laufe des 16. diejenige Umwandlung, welche, da sie das Wesen der ganzen Bewegung der damaligen Architektur am reinsten ausspricht, als der Gipfel des Styles, die Hochrenaissance, bezeichnet zu werden pflegt. Wenn jene erste Epoche, beherrscht von dem gewaltigen Geiste eines Brunellesco, in Florenz den Sammelpunkt ihrer bedeutendsten Leistungen fand, so führt uns dagegen das vorstehende Werk, mit dem die Darstellungen der Hochrenaissance beginnen, nach Rom als den Hauptschauplatz dieser zweiten Epoche. Bramante (Donato Lazzari) von Urbino (1444—1514) war es, in dem sich jener Fortschritt des Renaissancebaues vollzog und der eben hier, in Rom, der Residenz der mächtigsten und grossherzigsten Bauherren damaliger Zeit, seine und aller seiner Nachfolger hohe Schule gründete. Wir lernen den Grundzug seines Wesens und damit den Charakter der Epoche aus keinem seiner Werke besser kennen, als aus einem der Paläste, wie sie Bramante in grosser Anzahl für weltliche und geistliche Herren ausgeführt hat, dem Palast Giraud, jetzt Torlonia, auf der Piazza Scossacavalli zu Rom. Es ist ein dreistöckiger Bau von ausnehmend schönen Verhältnissen und graziöser Detailirung. Das Untergeschoss wird durch feine Gesimse und eine Reihe kleiner Fenster, sowie inmitten durch das rundbogige Portal in seiner einfachen Massenwirkung kaum beeinträchtigt; um so belebter und leichter erscheinen dagegen die beiden oberen Geschosse, die durch Pilasterstellungen, zahlreiche, schönprofilirte Gesimse und drei Reihen von Fenstern, von denen zwei auf das oberste Geschoss kommen, gegliedert werden. Die edle

Einfachheit, das aus bewusster Nachahmung der Antike gewonnene Maass der Decoration, die strenge und gleichwohl anmuthige Schönheit des Werkes sind die bezeichnenden Züge des architektonischen Charakters dieser römischen Renaissance. — I. E. Ruhl, Denkmäler der Baukunst in Italien. Taf. XII.

FIG. 2. **Hof des Palastes der Cancellaria, von demselben.** – Von durchaus verwandter Art ist der Palast der Cancellaria zu Rom, nach einer Inschrift vom Jahr 1495 durch Bramante zugleich mit der Kirche S. Lorenzo in Damaso erbaut und in seiner 254 Fuss langen, mit gekuppelten Pilastern geschmückten Rustica-Façade mit der Kirche zusammenhängend. Eines besonderen Rufes erfreut sich der mitgetheilte Hof des Gebäudes, ein vierseitiger, von doppelten Arcadengängen eingeschlossener Raum, dessen Umfassungsmauer in ihrem oberen, über den Arcaden befindlichen, Stockwerk eine korinthische Pilasterordnung und zwei Reihen kleiner Fensteröffnungen aufweist. Von diesen ist die oberste Reihe, wie bei dem Palaste Giraud, rundbogig geschlossen. Die schmalen Seiten des Hofes, von denen die Ansicht eine vorführt, haben fünf, die andern beiden acht Arcaden. Das Ganze zeigt wiederum jene eleganten Verhältnisse und das edle Maasshalten in der Detailirung. — P. Letarouilly, édifices de Rome, vol. I, pl. 85.

FIG. 3. **Innere Ansicht der Loggia der Farnesina, von Baldassare Peruzzi.** – Als ein leuchtendes Muster des kleineren Palast- oder Villenbaues muss das weltbekannte Werk des Baldassare Peruzzi, (von 1481—1536), die Farnesina zu Rom aufgeführt werden. Die Abbildung zeigt jene berühmte Halle, welche mit den Fresken Rafael's geziert, einen Verein von reizender, architektonischer Anlage und künstlerischer Decoration darbietet, wie ihn die neuere Zeit nie wieder in solcher Vollendung hervorgebracht hat. Die Halle öffnet sich durch fünf Arcaden, deren Bögen auf reichgegliederten Pfeilern ruhen; die inneren Wände sind durch Nischen, Pilasterverkröpfungen und ein feinprofilirtes Gesimse gegliedert, über dem eine Reihe halbkreisförmiger Fenster sichtbar wird. Die Decke bildet ein sogenanntes Spiegelgewölbe, welches durch Stichkappen mit den Seitenwänden vermittelt ist. Von den hiedurch entstehenden, mannigfach gestalteten Feldern ist die eigentliche Spiegelfläche durch die beiden grossen Gemälde: das Gericht der Götter über Psyche's Aufnahme in den Olymp und die Vermählung derselben mit Amor beim grossen Göttermahle, eingenommen, welche nach Rafael's Entwürfen von Giulio Romano und andern Schülern ausgeführt wurden; die Stichkappen tragen Amoretten, die zwischen diesen liegenden trapezoidischen Flächen (Pendentifs), Gruppen von Göttergestalten und Genien. Die inneren Flächen der Arcadenbögen, sowie die Umgrenzungen der Deckenfelder, sind von der Hand des als Decorateur den Rafael begleitenden Giovanni da Udine mit reichem, vorherrschend vegetabilischem Arabeskenschmucke ausgestattet. — P. Letarouilly, édifices de Rome moderne ou recueil des palais, maisons, églises, couvents etc., de la ville de Rome. Paris, 1840. vol. I, pl. 102.

FIG. 4. **Façade des Palastes Pandolfini zu Florenz, von Rafael.** –

Der grosse Meister, dem wir eben zuerst als Maler begegnet sind, war, wie die Mehrzahl der damaligen Künstler, in verschiedenen Künsten thätig, und zwar schloss er sich in der Architektur zunächst Bramante an. Nur wenige Bauten von ihm sind uns in ihrer ursprünglichen Gestalt erhalten; zu den schönsten und besterhaltenen gehört der in seiner Façade repräsentirte Palast Pandolfini zu Florenz, welchen Rafael für den gleichnamigen Bischof bei Gelegenheit seiner Anwesenheit in der toscanischen Hauptstadt im Jahre 1515 entworfen hatte, der jedoch erst nach des Meisters Tode seine Vollendung fand. Im Ganzen ein Gebäude von geringem Umfang und der einfachsten Anlage zeichnet sich der Palast durch kräftige, schönproportionirte Einzelheiten aus. Er ist zweigeschossig und zeigt in jedem Stockwerk vier Fenster, von denen die unteren Pilaster, die oberen Säulen an den Seiten haben, und welche abwechselnd giebel- und bogenförmig überdacht sind. Den oberen Abschluss über dem mit der Namensinschrift des Besitzers gezierten Friese macht ein ausnehmend schönes Hauptgesims. Die Ecken sind in Rustica ausgeführt und springen im unteren Geschosse mächtig vor. Zur rechten Seite verlängert sich ebendasselbe in einem Rustica-Portalbau mit darübergelegenem Altane. — Quatremère de Quincy, vie et oeuvres des architectes vol. I, ad pag. 141.

FIG. 5. **Façade eines römischen Palastes, von Vignola.** — Giacomo Barozzio da Vignola (1507—1573) wird zu den Anhängern des Michel Angelo Buonarotti, des gewaltigen Begründers der Spätrenaissance, gezählt, in einigen Bauten seiner ersten Jahre ist er jedoch den einfachgrossen Werken der obengenannten Meister durchaus ebenbürtig. Dahin gehört die mitgetheilte Façade eines kleinen Palastes, der sich zu Rom in der Nähe der piazza Navona befindet und eine geschmackvolle, maasshaltende Anwendung antiker Bauformen erkennen lässt, wie sie von Vignola in seinem Lehrbuch der Ordnungen auch theoretisch empfohlen wurde. Die Façade hat drei Stockwerke, deren unteres sich in einem rundbogig überwölbten Hauptportal und zwei niedrigeren, flachgedeckten Seitenthoren öffnet. Die Wände sind mit vier dorischen Halbsäulen ausgestattet, über denen ein kräftig ausladendes, ebenfalls dorisches Gesims lagert. Es folgt das Mittelgeschoss, mit ionischen Halbsäulen und hohen, mit Voluten und Vasen gezierten Fenstern nebst einem Gesims, dessen Fries mit Masken und arabeskenartigen Gewinden angefüllt ist; darüber endlich erhebt sich das bei weitem niedrigere Oberstockwerk, mit drei kleinen Fenstern in schmuckloser Wandfläche und einem Gesims mit hoher Konsolenreihe als Abschluss. — Letarouilly, édifices de Rome, vol. I, pl. 37, Fig. 2.

FIG. 6. **Ansicht der Villa Medici in Rom, von Annibale Lippi.** — Im Gegensatze zu der einfach klaren Massenwirkung der betrachteten Palastbauten führt uns diese Ansicht, die Rückseite der von Annibale Lippi herrührenden Villa Medici in Rom, eine andere, gegen Ende des 16. Jahrhunderts durchschlagende, Richtung des italienischen Profanbaues vor, welche durch reichere Anordnung, grössere Mannigfaltigkeit und einen gewissen malerischen Reiz der Decoration, insbesondere durch Anwen-

dung statuarischen Schmuckes, zu wirken suchte. Die genannte Villa ist auf dem Monte Pincio, unweit der Kirche S. Trinità del monte gelegen, wurde jedoch nicht von dem genannten Meister des 16. Jahrhunderts selbst, sondern erst im 18. Jahrhundert nach seinen Zeichnungen von Gio. Riccio da Monte Pulciano ausgeführt, und dient jetzt als Sitz der Academie de France. Unsere Abbildung zeigt die nach dem Garten zu belegene Seite des Hauptgebäudes; dieselbe erhebt sich, namentlich in ihrem mittleren mit Thurmbauten gekrönten Theile, zu beträchtlicher Höhe und öffnet sich im Untergeschoss durch eine von gekuppelten Säulen getragene Halle, zu der eine Treppe hinanführt. Auf Sockeln, wie in den Nischen, stehen Bildsäulen und alle Wandflächen sind durch Relieftafeln oder Streifen belebt. Zum Theil rühren diese statuarischen Werke noch aus der ersten Erbauungszeit der Villa her, zum Theil sind sie später von dem kunstliebenden Geschlechte der Mediceer hinzugefügt, von welchem der Palast zum Sammelplatz der Ueberreste antiker Kunst bestimmt wurde. — Percier et Fontaine, choix des plus celèbres maisons de plaisance de Rome et de ses environs, Paris 1809, pl. X.

Fig. 7. **Hof des Palastes Sauli zu Genua, von Galeazzo Alessi.** — Wir haben bisher ausschliesslich römische oder doch von römischen Baumeistern entworfene Werke betrachtet. Gegen Ende des Jahrhunderts brachte nun auch das mächtige Genua seine Meister, insbesondere des Profanbaues, hervor, und unter diesen kann Galeazzo Alessi aus Perugia (1500—1572) gleichsam als Gründer jener Stadt der Paläste bezeichnet werden. Sein mit Bramante's und Vignola's hoher Einfachheit wetteifernder Geist leuchtet aus keinem Werke schöner hervor, als aus dem durch meisterhafte Anlage und edle Durchbildung gleich ausgezeichneten Palazzo Sauli, dessen ursprüngliche Gestalt in neuerer Zeit leider einer misslungenen Umbildung weichen musste. Wir geben von demselben den berühmten Hallenhof, einen mässig grossen, von doppelten Arcaden umgebenen Raum, von grossartig einfacher, imposanter Wirkung. Die auf reichgegliederten Gebälkstücken ruhenden Arcadenbögen werden von monolithen Marmorsäulen gestützt. Zwischen den Bögen und in den Nischen der Hinterwände sind statuarische Werke aufgestellt. — Quatremère de Quincy, a. a. O. vol. I, ad p. 289.

Fig. 8 und 9. **Kirche del Redentore zu Venedig, von Palladio.** — Der Mann, in dem jene grösste Seite der Hochrenaissance, der Sinn für schöne Anordnung und einfache Gliederung der Massen, am Schlusse der Periode noch einmal in unübertroffener Reinheit hervortritt, ist Andrea Palladio von Vicenza (1518—1580). Sein Bestreben ging auf möglichst strenge Anwendung der klassischen Architekturformen, und mit gleicher Genialität verstand er es, den baulichen Organismus der Antike mit den Aufgaben seiner Zeit, auch den dem Alterthume fern liegenden, zu verschmelzen. So bei der vorstehenden Kirche del Redentore in der Giudecca zu Venedig, dem vollendetsten unter des Meisters derartigen Werken. An dem Aufriss des Gebäudes (Fig. 4) tritt die Herrschaft der Antike in dem Vorwiegen des auf einer hohen Säulenstellung fussenden Giebels hervor. Ein Portikus von zwei Säulen und zwei Pilastern com-

positer Ordnung legt sich der Façade vor; unter demselben erblickt man den rundbogig abgeschlossenen, aber ebenfalls von einem Giebel bekrönten Eingang, zu welchem die breite, von Balustraden eingeschränkte Treppe hinanführt. Die Wände zu beiden Seiten des Eingangs zeigen Nischen mit Pilastereinfassung, in denen Statuen stehen. Ueber dem Giebel des Porticus erhebt sich eine, mit einem leichten Consolengesims bekrönte Attika und zu beiden Seiten sind je zwei Hauptgiebel, gleichsam als Strebepfeiler dem Mittelbaue angelegt. Ueber dem Ganzen steigt dann die schöngerundete, mit einer absonderlichen Laterne ausgestattete Kuppel empor, neben welcher endlich zwei spitze Thürme in die Höhe ragen. Die Disposition des Inneren ist aus dem Grundriss (Fig. 5) zu ersehen. Der dem Portale zunächst liegende Längenraum stellt sich als ein einziges Schiff mit zwei Reihen von Kapellen dar, die sich nach dem Mittelraume zu durch Rundbogenarcaden öffnen und unter einander durch kleine Thüren verbunden sind. Die Zwischenwände der Rundbogenarcaden sind durch je zwei übereinander liegende Nischen zwischen glatten korinthischen Säulen ausgefüllt. Ein auf einem einfachen Gebälk ruhendes Tonnengewölbe, in welches zu beiden Seiten drei Rundbogenfenster einschneiden, bedeckt das Ganze. An diesen Längenraum schliesst sich der quadratische Kuppelbau, und an diesen lehnen sich dann wiederum drei Halbkuppeln, von denen die beiden seitlich gelegenen, auf halbkreisförmigen, mit Pilastern geschmückten Mauern ruhen, während die dritte, unter welcher sich der Altar befindet, durch vier im Halbkreis angeordnete Säulen gestützt wird, durch die hindurch man in den einfach gehaltenen Chor gelangt. An dem Ganzen wird die bei aller Strenge gleichwohl reizvolle, dem Auge eine Menge schöner perspektivischer Durchblicke bietende Anordnung und an der Construction die hohe Solidität und Sorgsamkeit gerühmt. Das Werk stammt aus dem Jahre 1576. — Le fabbriche di Venezia, vol. I, part. 1.

Fig. 10. **Façade der Kirche S. Giorgio de' Greci zu Venedig, von Sansovino.** — Jacopo Sansovino (1479—1570) ist, obwohl der Zeit nach durchaus der Hochrenaissance angehörig, wegen seiner phantasievollen dem Decorativen mehr zugewandten Richtung, am Schlusse dieser Tafel besonders in's Auge zu fassen. Der Hauptschauplatz des aus Florenz gebürtigen Künstlers war Venedig und man pflegt desshalb jene Eigenthümlichkeit seiner Werke dem Einfluss der dort länger im Schwange bleibenden Frührenaissance zuzuschreiben. Die Façade des ihm im Jahre 1532 übertragenen, wie der Name sagt, dem griechischen Cultus bestimmten Kirchenbaues zeigt uns eine reiche Pilasterarchitektur, mit mannigfachen Verkröpfungen, Gesimsen, Fenstern und Nischenbildungen. In der Lünette des Portals befindet sich Christus mit einer Schriftrolle in Relief; das zweite Geschoss trägt in drei Medaillons die Brustbilder Christi, der Jungfrau Maria und Johannes des Evangelisten, und darüber, zwischen den von Säulenstellungen eingerahmten Nischen, ein grosses Rundfenster. Von besonders reicher, verschnörkelter Gliederung ist endlich das oberste, schmalere Geschoss, in dessen Mitte sich drei zu einer Gruppe zusammengeschlossene Nischen befinden. Der ganze Bau ist aus

istrischem Stein mit ungemeiner Sorgfalt aufgeführt: die Details sind von höchster Zierlichkeit und feiner Durchbildung. — Le fabbriche di Venezia, vol. I, part. II.

FIG. 11. **Seitenfaçade der Bibliothek von S. Marco zu Venedig, von Sansovino.** – Die Hinneigung des Meisters zu üppiger und zierlicher Decoration, verbunden mit einer edlen Disposition der Massen, kann man an keinem seiner Gebäude besser kennen lernen, als an dem prächtigen Gebäude, welches Jacopo Sansovino im Jahr 1536 für die Bibliothek des venetianischen Staates auszuführen begann. Die Abbildung zeigt eine der schmalen Seiten des Palastes, welche rechts dem Meere, links dem Campanile di S. Marco zugewendet sind. Sie zerfällt in zwei Stockwerke, von denen das untere sich gegen den Platz in Arcaden öffnet, zwischen denen dorische Halbsäulen als Träger des ebenfalls dorischen Gebälks fungiren. Das zweite Stockwerk zeigt die ionische Säulenordnung, sowohl an den Halbsäulen der Zwischenwände, als auch an den zierlichen Stützen der Fensterarcaden, und hat als Abschluss ein eigenthümliches Gebälk, in dessen hohem, reichgeschmückten Friese längliche Fenster angebracht sind. Das Dach umgibt eine ansehnliche Balustrade, mit Pyramiden an den Ecken und Statuen geziert. Diese, sowie die andern zahlreichen statuarischen Ornamente, sind von Sansovino's besten Schülern ausgeführt. Der Meister erlebte die Vollendung des Ganzen nicht; dasselbe wurde jedoch streng nach seinem Plane von Scamozzi fortgesetzt und 12 Jahre nach Sansovino's Tode fertig. — Le fabbriche di Venezia. vol. I. part. 1.

Tafel IX. (72.)

ITALIENISCHE SCULPTUR.

FIG. 1. **Johannes der Evangelist, Broncestatue von Baccio da Montelupo.** – Die italienische Sculptur des 16. Jahrhunderts setzte das Werk des 15., die Eroberung des Wirklichen für die Kunst und die Läuterung desselben durch den Geist der Antike, weiter fort, aber sie that dies mit freierem und bewussterem Sinne. In einer stetigen, durch den engen Schulverband der Künstler noch fester geschlossenen Entwickelung lernte sie das Leben und alle Aufgaben, die eine zu höchster Feinheit entwickelte Cultur ihr stellte, lernte sie zugleich die ewigen Gesetze des Schönen, die das Alterthum zu Tage gebracht, mit ganzer Freiheit und Natürlichkeit beherrschen und schwang sich endlich, in dem grössten Meister der Zeit, Michel Angelo, zu einem eigenen idealen Style auf, in dem wir einen der Gipfelpunkte aller modernen Plastik anzuerkennen haben. Florenz führt auch hier wieder den Reigen an. Der Meister, dem das erste Werk dieser Tafel angehört, Baccio da Montelupo, war ein geborener Florentiner und lebte am Anfange des 16. Jahrhunderts. Als der übereinstimmende Zug seiner in grosser Anzahl vorhandenen Werke wird eine schlichte und ernste Schönheit gerühmt und diese leuchtet uns auch

aus dem mitgetheilten Denkmal, der inschriftlich als Scs. Joanes Apostolus et evan. bezeichneten Broncestatue, entgegen. In eine reiche, kunstvoll geordnete Gewandung eingehüllt blickt der Evangelist sinnend auf ein offenes Buch, das seine Linke hält; der Kopf ist von edler markiger Charakteristik. Baccio arbeitete das Werk für eine der florentinischen Gewerbsgenossenschaften, die ihren Kunstsinn durch derartige Bestellungen oftmals bekundet haben. — Cicognara, storia della scultura, vol. II, tav. LX.

Fig. 2. **David, von Michel Angelo.** – In Michel Angelo Buonarroti aus Chiusi (1474—1563) erreicht, wie schon bemerkt wurde, die italienische Sculptur des 16. Jahrhunderts ihren Höhenpunkt, und zugleich stellt dieser eine Meister in sich selbst die Entwickelung dar, die unter und mit ihm die bildende Kunst jener Zeitepoche durchmachte. Die kolossale Statue des David, vor dem Palazzo vecchio in Florenz, ist eines seiner früheren Werke (1501—1503). Er soll sie aus einem Block gearbeitet haben, den ein anderer Bildhauer bereits behauen und dann, da seine Arbeit misslang, unbenutzt liegen gelassen hatte. In 18 Monaten vollendete Michel Angelo sein Werk, und als dasselbe dann öffentlich aufgestellt wurde, beging die Stadt Florenz ein glänzendes Fest, um den Künstler um seiner Schöpfung willen, für welche Liebe und Verständniss allgemeine Güter waren, zu ehren. Das Werk zeigt uns einen jugendlichen, völlig nackten Körper, in dessen schwellenden Formen Schönheit und Kraft mit einander um die Herrschaft streiten. Noch hat jene die Oberhand; es ist, als ob ein strenges Gesetz die im Innern wogende Machtfülle zusammenhielte. Der Jüngling erscheint eben seinen Gegner prüfend in's Auge zu fassen; er hebt mit der Linken schon den Stein empor, während die Rechte noch lässig herabhängt, des bald von ihr auszuführenden Wurfes harrend. Die Durchbildung des Nackten zeugt von hoher Meisterschaft und das Ganze ist trotz jener Beschränkung, die das Material dem Künstler auferlegte, vollkommen frei und lebendig; weniger gelungen soll die Ausführung des Kopfes sein. — La Piazza del Granduca co' suoi monumenti disegnati da Fr. Pieraccia, incisi da G. P. Lasinio e dichiarati da Melchiore Misserini, Firenze 1830, tav. V.

Fig. 3. **Maria mit dem Kinde, von Michel Angelo.** -- Das vorstehende Werk führt uns schon in die Mannesjahre des Künstlers; es gehört zu den Sculpturen der Kapelle der Mediceer, welche Michel Angelo zu bauen und mit bildnerischem Schmucke auszustatten hatte (vgl. Fig. 10), ist jedoch, wegen irgend eines Fehlers im Block oder eines Missgriffes, leider unvollendet geblieben. Namentlich gilt dies von der Figur der Maria, einer Frauengestalt von zartester, bei dem gewaltigen Michel Angelo fast überraschender Lieblichkeit. Ihr rechter Arm ist nur angedeutet; die bauschigen, gebrochenen Gewandmassen nur flüchtig ausgeführt; der leicht und anmuthig geneigte Kopf scheint am weitesten vorgeschritten zu sein. An dem Christuskinde ist die heftige Bewegung und die überkräftige Form der Glieder für den Meister höchst charakteristisch, ja man kann sagen, nur bei ihm erträglich. Denn er hat es verstanden, diesem herculischen Kleinen, der mit Hast nach der dargereichten Brust

der Mutter greift, eine so mächtige Wahrheit zu geben, dass wir darüber das Unziemliche der Erfindung vergessen und uns an dem frischen Naturquell, der hier strömt, erquicken. — Cicognara, storia della scultura, vol. II, tav. LVI; d'Agincourt, hist. de l'art etc. Sculpt. pl. XLVII, Fig. 5.

Fig. 4. **Maria mit dem Leichnam Christi, von Michel Angelo.** — Der seltene Zug lieblicher Schönheit, der die eben betrachtete Madonna auszeichnet, findet sich in erhöhtem Maasse bei dem vorstehenden, derselben Sphäre entnommenen Werke Michel Angelo's; derselbe ist hier jedoch weniger überraschend, da dieses Werk der früheren Periode seines damals noch nicht jenem Geist entfesselter Gewaltsamkeit anheimgegebenen Schaffens angehört (1499). Es ist die schöne Pietà in S. Peter zu Rom, eine Gruppe von wunderbar in sich gerundeter Composition und unnachahmlich innigem Gefühlsausdruck. Maria, ein Weib von jugendlicher Schönheit, hält den Leichnam Christi im Schooss, mit still wehmüthigem Blick das Haupt zu ihm herniederneigend. Vornehmlich die beiden Köpfe werden um der reinen Schönheit willen gepriesen, welche man an keinem späteren Werke des Meisters in diesem Grade wiederfindet. Die Gruppe ist vielfach von Bildnern und Malern copirt worden. — Erasmo Pistolesi, Il Vaticano discritto ed illustrato, Rom 1829, vol. I, tav. XIII; Cicognara und d'Agincourt, a. d. a. O.

Fig. 5. **Moses, von Michel Angelo.** — All jenen gewaltigen Schwung des Gedankens und die ganze Fülle nerviger Formgebung sehen wir dagegen in diesem berühmten Werke des Meisters, der sitzenden Kolossalstatue des Moses, zur Darstellung kommen. Dieselbe gehört zu dem Grabmonumente, welches Julius II. schon bei seinen Lebzeiten dem Michel Angelo zur Ausführung übertrug. Nach dem, aus einer Handzeichnung uns bekannten, Plane sollte das Denkmal, dem Riesengeiste seines Meisters und Bestellers gleich entsprechend, ein grossartiger architektonisch-plastischer Aufbau werden, welcher an den Wänden die nackten Gestalten der von Julius II. wieder eroberten Provinzen und der durch seinen Tod in Unfreiheit gesunkenen Künste, auf den Vorsprüngen die Kolossalbilder des Moses und Paulus tragen sollte. Viele dieser Statuen sind angefangen und sollen in Frankreich und Italien zerstreut sein; das Ganze auszuarbeiten wurde der Künstler jedoch durch eine seltsame Verkettung unglücklicher Umstände und endlich durch den Tod des Papstes selbst behindert. Nur den Moses nebst zwei weiblichen Gestalten der Lea und Rahel führte Michel Angelo aus und diese Werke wurden dann dem 30 Jahre nach Julius II. Tode erbauten, von Michel Angelo's Schülern nach seinen Zeichnungen gearbeiteten kleineren Denkmal angefügt, welches in der Kirche S. Pietro in Vincoli zu Rom aufgestellt ist. Der Moses, eine Gestalt von heroischem Gliederbau, sitzt, den rechten Arm auf die Gesetzestafeln stützend, auf einem Felsstück. Das mit kurzem Haupthaar, aber einem ungeheuren Bart ausgestattete Antlitz wendet sich zur Linken, zürnend-scharfen Blickes in die Weite schauend; der linke Arm ist müssig in den Schooss gelegt. Den Unterkörper umgibt ein in gewichtvolle Massen geschlagener Mantel, und es scheint, als ob die Riesenglieder, die darunter hervortreten, eben im

Begriff sind, sich zu erheben. In technischer Hinsicht wird dem Werke einstimmig der erste Rang der Vollkommenheit zugeschrieben. — Cicognara, a. a. O. vol. II, tav. LVII.

FIG. 6. **Das Denkmal des Lorenzo Medici, von Michel Angelo.** Der von Michel Angelo erbauten und decorirten Capelle der Mediceer in S. Lorenzo zu Florenz ist bereits oben (vgl. Fig. 3) Erwähnung gethan. Der Hauptschmuck derselben sind die Gräber der beiden Mediceer Lorenzo und Giuliano, deren jedes aus der sitzenden Statue des Gefeierten und zwei, auf dem Deckel des darunter befindlichen Sarkophages ruhenden, allegorischen Gestalten gebildet ist. Unsere Darstellung giebt das Denkmal des Lorenzo: in voller Rüstung sitzt derselbe mit gekreuzten Füssen, in sinnender Haltung da, die Linke nachdenkend an das Kinn gelegt, die Rechte nachlässig auf den rechten Schenkel stützend; zu beiden Seiten ruhen die allegorischen Gestalten, rechts eine kolossale, von strotzendem Leben erfüllte Männerfigur, die in schöner Haltung ernst herniederblickend auf ein Gewand gelagert ist, links ein kräftig blühendes Weib von herrlich dahinfliessenden Körperformen und in gleicher Weise traurig-ernstem Ausdruck. Wie man die Figur des Lorenzo um ihrer Haltung willen mit dem Namen il pensiero bezeichnet hat, so pflegen auch die ruhenden Figuren wohl Dämmerung (il crepuscolo) und Aurora genannt zu werden. Ob der Meister selbst an diese letzteren Bedeutungen dachte, ist mehr als zweifelhaft, wenngleich ein solches Allegorisiren gerade ihm nicht fern lag. Wir betrachten indessen diese Riesengestalten der Kunst am besten abgesehen von ihrer, jedenfalls nur allgemeinen Charakteristik, als gewaltige Zeugen für den Geist, der sie schuf. Nie ist in neuerer Zeit die tiefste Wissenschaft der Kunst mit solcher Freiheit und Kühnheit gehandhabt wie hier; es ist als müssten diese Massen selbst in der Ruhe noch bewegter Glieder über das Maass des Schönen hinüberwogen, und dennoch zwingt sie das feste Stylgefühl des Meisters wieder in die Schranken der Schönheit zurück. Michel Angelo soll für die männlichen Figuren insbesondere jenen Herculestorso des Belvedere studirt haben, in dem er den Inbegriff der höchsten Kunst des Alterthums bewunderte. — Nach dem Kupferstich von Cornelius Cost mit der Unterschrift: Deposito del Duca Lorenzo di Medici, mit Vergleichung von Cicognara und d'Agincourt, a. d. a. O.

FIG. 7. u. 8. **Männliche und weibliche Hermenfigur von Baccio Bandinelli.** — Unter denen, welche der auf das Uebermächtige und Gewaltsame gerichteten Kunstweise Michel Angelo's folgten, kann der Florentiner Baccio Bandinelli (1487 — 1559) mehr sein beabsichtigter Nebenbuhler als Schüler genannt werden. Wie die meisten der gleichzeitigen Künstler theilte auch er seine Thätigkeit unter mythologisch-allegorische und kirchliche Gegenstände. Die beiden vorstehenden Darstellungen gehören der ersteren Richtung an: es sind zwei vor dem Eingang des Palastes der florentinischen Republik aufgestellte Figuren von der Art der antiken Grenzgötter (Termini); sie bestehen jedoch nicht, wie jene, aus einfachen Pfeilern mit aufgesetztem Kopf, sondern aus ganzen menschlichen Figuren, welche von der Mitte der Schenkel an sich in belaubte Baumstämme

verlieren. Vielleicht deutet der Eichenstamm der einen Figur die Kraft des Mannes, der Lorbeer an dem Weibe den künstlerischen Ruhm Toscana's an. Die Behandlung der weichen, schwellenden, aber edlen Formen wird sehr gerühmt; doch soll nach Einigen nur die weibliche Figur von Bandinelli selbst in Marmor ausgeführt sein, während die Vollendung der andern, minder vortrefflichen, dem Vincenzo del Rossi aus Fiesole zuzuschreiben wäre. — La piazza del Granduca di Firenze co' suoi monumenti, tav. IV.

Fig. 9. **Reliefflgur von Baccio Bandinelli.** — Als Bandinelli's beste Werke werden die in vorstehender Abbildung repräsentirten Reliefflguren an der achteckigen Marmorbalustrade betrachtet, welche den Chor im Oktogon von S. Maria del Fiore, dem Dome zu Florenz, einschliesst (vgl. Taf. 57, Fig. 3). Man bewundert an denselben vor Allem die schön erfundenen Stellungen und Gewandmotive, sowie die grosse Kunst, die Umhüllung des Nackten nicht als dessen Bedeckung, sondern vielmehr zur kräftigen Verdeutlichung der Körperformen anzuwenden. Eine bestimmte Bedeutung ist den Figuren schwerlich beizulegen, sie finden vielmehr in dem Wechsel schöner Formen, Stellungen und Bewegungen ihre ganze Aufgabe, und die geniale Kraft, die uns diese Aufgabe gelöst, macht das Fehlen eines bestimmten Gedankeninhalts auch durchaus vergessen. Von den 72 Figuren hat Bandinelli übrigens nur einen Theil, andere sein Schüler Giov. Bandini dall' Opera nebst sonstigen Genossen ausgeführt. — Molini, la Metropolitana florentina illustrata, Florenz 1820, tav. XXII.

Fig. 10. **Hercules und Cacus, von Baccio Bandinelli.** — Die oben angegebene Richtung des Künstlers auf michelangeleske Grossartigkeit und Kraftentfaltung kann am besten aus dieser Gruppe des Hercules und Cacus erkannt werden, welche auf der Piazza del Granduca zu Florenz aufgestellt ist. Hercules hat seinen Gegner eben überwunden und drückt ihn mit der linken Hand am Boden vor sich nieder, während er, noch in Spannung und gleichsam auf neuen Kampf gefasst, mit der Rechten die Keule hält, spähend in die Weite blickend. Die Verwandschaft des Werkes mit Michel Angelo ist vornehmlich in der wuchtigen und von tiefem Verständniss geleiteten Behandlung der Formen zu suchen, und auch in der Composition will man Abrundung und Zusammenfluss der Linien vermissen, sowie auch der Gesammteindruck des Werkes ein wenig erfreulicher genannt zu werden verdient. — La Piazza del Granduca, tav. V.

Fig. 11. **Medaille von Niccolo Cavallerino.** — Die niederen Zweige bildnerischer Thätigkeit standen mit der Entwickelung der Künste zu damaliger Zeit in allernächster Berührung. Wir wählen von ihnen die Stempelschneidekunst aus, um an zwei aus dem 16. Jahrhundert stammenden Beispielen den mächtigen Einfluss der Antike auf diese Kunstart zu zeigen. Die vorstehende Darstellung giebt uns den Revers einer auf Guido Rangoni geschlagenen Medaille mit einer allegorischen, weiblichen Figur, welche Dreizack und Palmzweig in den Händen haltend, auf einem Stiere dahinjagt. Eine darüber schwebende Victoria ist im Begriff, ihr den Kranz aufzusetzen. Umher steht die Inschrift: Extensio alarum Dei.

Die Medaille ist geschnitten von Niccolo Cavallerino aus Modena, einem überdiess als Goldschmied und Bildhauer thätigen Meister, von dem auch eine von der Stadt Bologna zu Ehren Kaiser Karl V. geschlagene Medaille bekannt ist. — Bolzenthal, Skizzen zur Kunstgeschichte der modernen Medaillenarbeit von 1429—1840, Berlin 1840, Taf. VII, pag. 101.

FIG. 12. **Medaille von Federigo Bonzagna.** — Noch bestimmter, als in dem vorgenannten Werke, tritt in dieser Medaille des Federigo Bonzagna von Parma aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts der Einfluss der antiken Münzen auf diese Stempelschneiderschule hervor. Der mitgetheilte Revers enthält die allegorische Darstellung der öffentlichen Sicherheit mit der Umschrift: Securitas populi romani. Der Avers trägt das Brustbild des Papstes, zu dessen Ehren die Medaille geschlagen wurde, mit der Inschrift: Pius IIII. Pont. Max. an. IIII. — Bolzenthal, a. a. O. Taf. XV, pag. 154.

Taf. X. (73.)

ITALIENISCHE SCULPTUR.

FIG. 1. **Grabmal des Dogen Andrea Vendramin, von Alessandro Leopardo.** — Zu den zahlreichsten und bedeutendsten Künstlerfamilien oder Schulen dieser Epoche gehören die Lombardi, eine Reihe sowohl an baulichen als plastischen Werken beschäftigter, nach ihrem Vaterland und dem engen Stylzusammenhang ihrer Schöpfungen mit jenem gemeinsamen Namen bezeichneter Meister, welche vom 15. bis tief ins 16. Jahrhundert hinein in Oberitalien thätig waren (vgl. Fig. 4). Ist das vorstehende Werk, das ursprünglich in der aufgehobenen Servitenkirche, jetzt in S. Giovanni e Paolo zu Venedig befindliche Grabmal des Dogen Andrea Vendramin, auch nicht durchaus von Künstlern dieser Familie, sondern vielmehr von Alessandro Leopardo entworfen und ausgeführt, so scheint doch, nach den unter den Statuen des Adam und der Eva befindlichen Inschriften zu schliessen, wenigstens Tullio Lombardo, ein Bildhauer des 16. Jahrhunderts, mit daran beschäftigt gewesen zu sein. Der aus weissem Marmor aufgeführte Prachtbau gliedert sich in drei Hauptmassen, deren mittlere zwischen zwei unkannelirten, bekränzten Säulen von auffallend starker Schwellung den von Genien mit Leuchtern umstandenen Sarkophag enthält; zu den Seiten stehen die erwähnten Statuen Adam's und Eva's, und auf den Eckvorsprüngen zwei gepanzerte Heldenfiguren. Unter den zahlreichen Reliefs ist die Darstellung der Anbetung Christi durch den Dogen Vendramin, welche die Lünette des Bogens in der oberen Abtheilung ausfüllt, hervorzuheben. Ein Medaillon mit dem stehenden Christkinde, von Sirenen gehalten, bildet die Bekrönung des Ganzen. Ausser der an Feinheit und Sorgfalt mit antiken Gemmen verglichenen Ausführung werden an dem Werke besonders die schönen, seelenvollen Köpfe gepriesen. Den Erfinder des Ganzen haben wir oben bereits (vgl. Taf. 66. Fig. 2) als Schöpfer des Unterbaues der Reiterstatue Colleoni's kennen gelernt. — Le fabriche di Venezia, vol. I, part. II.

FIG. 2. **Basrelief vom Grabmal der Torriani, von Andrea Riccio.** — In einer gewissen Beziehung zu dem Realismus des Donatello und der ihm verwandten Meister des 15. Jahrhunderts stehen die bronzenen Reliefs an dem bezeichneten Grabmal, welches Giulio, Giambatista und Raimondo della Torre ihrem Bruder Marco Antonio in der Kirche S. Fermo zu Verona durch Andrea Riccio († 1532) errichten liessen. Diese Reliefs, die im Jahre 1796 von Verona entführt, jetzt die Thür der Salle des Caryatides im Louvre zieren, enthalten eine Reihe auf Krankheit und Tod des Menschen bezügliche Darstellungen. Wir wählen daraus die Darstellung der Krankheit, ein figurenreiches Bildwerk, welches in der Anordnung, Haltung und Gewandung der Figuren vielfach an römische Vorbilder erinnert, daneben aber in der Leidenschaftlichkeit und Naturwahrheit des Ausdrucks den Einfluss jener realistischen Kunstweise erkennen lässt. Der Gegenstand ist einfach: ein völlig unbekleideter Mann befindet sich, schwerkrank, in Pflege und ärztlicher Behandlung; auf der Linken erscheinen bereits die drei Parzen, auf deren Herannahen ein im Hintergrunde stehender Jüngling mit einer Leyer im Arm hindeutet. Zahlreiche Frauen sind um den Kranken mit Hülfeleistung und Unterstützung beschäftigt. — Clarac, musée de sculpture antique et moderne, vol. I, pl. 47.

FIG. 3. **Phrixos und Helle, Basrelief von Jacopo Sansovino.** — Von den venetianischen Künstlern des 16. Jahrhunderts hat keiner eine vielseitigere und einflussreichere Thätigkeit ausgeübt als Jacopo Sansovino, den wir oben bereits in zwei Bauwerken als Architekten und Decorateur kennen lernten (vgl. Taf. 71, Fig. 10 und 11). Auch das Bildwerk dieser Abbildung schmückt einen Bau von seiner Erfindung, die Loggia am Campanile di S. Marco zu Venedig, welche um das Jahr 1540 aufgeführt wurde. Das Relief gehört zum Bilderschmuck des Sockels und stellt den Augenblick dar, wo Helle, mit ihrem Bruder durch das Meer enteilend, in die Tiefe hinabsinkt. Die Composition ist von hoher Einfachheit und namentlich in den Einzelformen der hellenischen Kunst an Maass und Feinheit zu vergleichen; dabei erfreut sie durch Frische und Energie des Ausdrucks und wird auch in der Ausführung den freiesten und vollendetsten Werken des Meisters beigezählt. — Cicognara, storia della scultura, vol. II, tav. LXX.

FIG. 4. **Tod der Jungfrau Maria, Gruppe von Alfonso Lombardi.** — Alfonso Lombardi (vgl. Fig. 1), eigentlich Cittadella geheissen und, obwohl gewöhnlich ein Ferrarese genannt, aus Lucca gebürtig (1487—1536) wird hier als Repräsentant einer in Oberitalien weitverbreiteten, ursprünglich modenesischen Kunstart, der Gruppenbildnerei in Thon, angeführt, welcher das vorstehende, im Oratorium bei S. Maria della Vita zu Bologna befindliche Werk angehört. Die Gruppe besteht aus zahlreichen, rund in gebranntem Thon gearbeiteten Figuren, welche in ihrer Zusammenstellung dem Reliefstyl näher kommen, als dies bei ähnlichen Werken gleichzeitiger Künstler der Fall zu sein pflegt. Man erkennt in dem Werk eine Darstellung des Todes der Jungfrau Maria; letztere, eine edle Frauengestalt von anmuthvoller Bildung, liegt auf dem Todtenbette; Christus und die

Jünger umgeben sie, mit den Anzeichen heftigster Bewegung. Als Gegenstand dieser Aufregung bezeichnet man die nackte Mannesgestalt, im Vordergrunde an der Bahre gelagert, worin ein Widersacher der Maria dargestellt zu sein scheint. Bei idealen Formen und maassvoller Behandlung gilt die Gruppe für eine der wirksamsten, ja gewaltigsten Compositionen der damaligen Zeit. — Cicognara, storia della scultura, vol. II, tav. LV.

FIG. 5. **Sculpturen der Certosa bei Pavia.** — Der reiche bildnerische Schmuck der Certosa von Pavia ist für das 15. Jahrhundert auf Taf. 66, Fig. 9 bereits repräsentirt. Aus dem 16. Jahrhundert stammen ihrem Style nach einige Figuren, welche auf der Seite des linken Eckpfeilers der Façade des Bauwerkes (vgl. Taf. 64, Fig. 5) angebracht sind. Die Figuren stehen in Nischen auf schöngeschmückten Consolen. In der weiblichen Statue zur Rechten ist die hl. Veronica, in der nackten männlichen Figur der hl. Bartholomäus zu erkennen. Unter den aus diesem Jahrhundert an dem Werke betheiligten Bildhauern werden vornehmlich Giacomo della Porta und Agostino Busti genannt. — Durelli, la Certosa di Pavia, tav. XL.

FIG. 6. **Perseus und die Medusa, Erzgruppe von Benvenuto Cellini.** — Benvenuto Cellini aus Florenz (1500—1572), der weltberühmte Meister in plastischen Decorationsarbeiten, war bekanntlich auch als Bildner freier Werke in Metall vielfach thätig. Zu seinen besseren Schöpfungen der letzteren Art, — denn zu der Höhe seiner Decorationsarbeiten hat sich keine seiner Statuen aufgeschwungen, — gehört unstreitig die in der Loggia de' Lanzi zu Florenz aufgestellte Erzgruppe des Perseus. Derselbe steht, das vom Rumpf getrennte Haupt der Medusa mit der Linken hoch emporhaltend, auf dem etwas unverständlich verschlungenen und auffallend kleinen Körper der Getödteten, aus deren Hals das Blut in Strömen hervorquillt. Der Körper des Perseus ist von feiner, naturalistisch gehaltener Durchführung und zeichnet sich, dem Charakter des geflügelten Sonnensohnes entsprechend, durch die ungemeine Leichtigkeit seiner Haltung aus. Von grosser Schönheit sind auch die beiden Köpfe. Dass der Guss des Ganzen an Meisterschaft unübertrefflich ist, braucht bei Cellini kaum erwähnt zu werden. — La piazza del Granduca, tav. X.

FIG. 7. **Statuette vom Piedestal der Perseusgruppe, von Benvenuto Cellini.** — Das ebenbetrachtete Monument erhebt sich über einer höchst anmuthig gegliederten und reich geschmückten Basis, an der sich unter anderen Figürchen die vorstehende Statuette der Danae mit dem kleinen Perseus ein Werk, von feiner, idealistisch gehaltener Arbeit in einer Nische angebracht findet. La piazza del Granduca, a. a. O.

FIG. 8. **Die Nymphe von Fontainebleau, Relief von Benvenuto Cellini.** — Dieses Bronce-Basrelief, früher über der Eingangsthüre des Schlosses zu Fontainebleau befindlich, wurde von Benvenuto Cellini, wie er in seiner Selbstbiographie erwähnt, bei seiner Anwesenheit in Frankreich für Franz I. gearbeitet. Es stellt die Nymphe von Fontainebleau, eine schöne, weibliche Gestalt dar, welche gestützt auf die Wasserurne, das aus dem Alterthum überkommene Attribut der Flussgottheiten, zwischen den Thie-

ren des Waldes dahingelagert ist. Sie legt den rechten Arm um den Hals eines Hirsches, während das Antlitz, links gewendet, in die Ferne hinausschaut. Das Relief wird jetzt im Louvre aufbewahrt. — Clarac, Mus. de sculpt. ant. et mod., vol. I, pl. 46; Cicognara, a. a. O. II, tav. LXVII.

FIG. 9. **Meer und Erde, Goldfiguren von Benvenuto von Cellini.** — Schliesslich lernen wir den Meister in seiner eigentlichen Sphäre, der Decorationsarbeit, an einem der schönsten seiner aus Metall getriebenen Werke kennen. Es ist dies ein mit reichem, figürlichem Schmuck ausgestattetes Salzfass, welches aus der Ambraser Sammlung (bei Salzburg), wo es sich früher befand, in die Galerie des Belvedere zu Wien übergegangen ist. Wir haben in den beiden nackten Figuren das Meer und die Erde vor uns, jenes in männlicher Gestalt, auf Seethieren ruhend, diese, ein Weib, auf einen Elephantenkopf gelagert. Zwischen ihnen liegt eine Barke, die das Salz aufzunehmen bestimmt ist. Der Untersatz ist von Ebenholz und ebenfalls mit goldenen Reliefbildwerken ausgestattet, deren einige an die Motive der Figuren Michel Angelo's in der mediceischen Capelle erinnern (Taf. 72, Fig. 6). Cellini erzählt, wie sehr sich König Franz I., für den er das Salzfass im Jahre 1543 gearbeitet darüber gefreut, wie er selbst es aber wieder mit sich nach Hause genommen habe, um es erst beim heiteren Mahle mit seinen Freunden einzuweihen. — Vita di Benvenuto Cellini ed. Franc. Tassi, Firenze 1829, vol. II, ad pag. 256.

Tafel XI. (74).

MALEREI DES LIONARDO DA VINCI UND SEINER SCHULE.

FIG. 1. **Portrait des Lionardo da Vinci, von ihm selbst.** — Mit Lionardo da Vinci, aus einem Orte bei Florenz gebürtig (1452—1519), beginnt die den ebenbetrachteten Bildhauern analoge Reihe jener grossen italienischen Maler, welche, von dem Ende des 15. Jahrhunderts bis in die ersten Decennien des folgenden hinein, den Höhenpunkt der Malerei und in ihr wohl den Gipfel der bildenden Kunst der modernen Zeit überhaupt erstiegen haben. Wenn es in jener glücklichen Epoche keine seltene Erscheinung war, dass in Einem Manne die Ausübung vieler Künste sich vereinigte, so muss doch eine Universalität, wie sie Lionardo besass, auch damals zu dem Staunenswerthesten gehört haben, was Natur und menschliche Kraft hervorgebracht. Kaum eine der zahlreichen Bildungssphären seiner Zeit blieb ihm unzugänglich. Ausser den drei bildenden Künsten verstand er sich auf alle die Wissenschaften, die zur Förderung seiner künstlerischen Thätigkeit dienen konnten: auf Anatomie, Mathematik, Mechanik, Physik, Kunde der Perspective, und in allen kann er sich einer bedeutenden Leistung rühmen. Dabei war er, wovon das vorstehende Bildniss Zeugniss ablegt, von der Natur mit ungewöhnlicher Kraft und Schönheit ausgestattet, und in diesem Körper wohnte ein, wie durch seinen Reichthum, so auch durch eine mächtige

Thatkraft und Energie des Willens ausgezeichneter Geist. Das mitgetheilte Portrait ist unter den, durch feine Charakteristik und Tiefe des Ausdrucks hervorragenden, Bildnissen des Meisters eines der bedeutendsten und schildert uns diesen selbst schon in vorgeschrittenen Jahren, aber eben in jener kräftigen Fülle seines Wesens, in der sich Grösse der Seele mit würdevollem Aussehen vermählen. Das Werk befindet sich in den Uffizien zu Florenz. — Nach dem Stich von Rafael Morghen.

FIG. 2. **Das Abendmahl, von Lionardo da Vinci.** — Der ganze Reichthum von Lionardo's Kunstweise entfaltet sich nun vor uns in dem berühmtesten seiner Werke, in dem Abendmahl, welches er noch vor dem Jahre 1499 im Refectorium des Klosters S. Maria delle Grazie in Oel auf einer 28′ langen Wand ausführte. Zum Unglück musste eben diese Art der Technik den frühzeitigen Ruin des Bildes herbeiführen, und eine Reihe von Uebermalungen haben seine Entstellung so vergrössert, dass wir uns jetzt nur aus den zahlreichen gleichzeitigen Copieen und den Originalentwürfen einzelner Figuren in verschiedenen Sammlungen die vergangene Herrlichkeit vergegenwärtigen können. Die beste jener Kopieen soll die von Marco d'Oggione, einem Schüler Lionardo's, sein, welche sich gegenwärtig in London befindet und dem berühmten Stich von Rafael Morghen, nach dem unsere Abbildung angefertigt ist, zu Grunde liegt. — Lionardo stellt uns das heilige Mahl in jenem Augenblicke dar, wo Christus die Worte ausspricht: Wahrlich, ich sage euch, einer unter euch, der mit mir isset, wird mich verrathen. Die Jünger werden durch diesen Ausspruch in lebhafte Aufregung versetzt und diese ist nun, wie sie zur Auflösung der scheinbar gleichmässigen Anordnung der an langer Tafel nebeneinander Sitzenden in 4 mannigfach gegliederte Gruppen das Motiv abgab, auch innerlich von dem Künstler in einem bewundernswerthen Reichthum von Affekten und Stimmungen vor uns entwickelt. Auf der linken Seite des Heilandes offenbaren sich die heftigeren Leidenschaften, Zorn, Entrüstung, Argwohn; die Gruppen zur Rechten dagegen verrathen stumme Trauer, nur von tiefbekümmerten Fragen und leisen Klagen unterbrochen. Christus selbst zeigt mit dem Ausdruck tiefer Betrübniss die ganze Gottergebenheit und Milde seines Wesens. Neben ihm zur Rechten sitzt Johannes, mit gefalteten Händen und niedergeschlagenen Auges das Haupt zu seinem zweitnächsten Nachbar hinwendend, während der nächste, Judas Ischarioth, über den Tisch gebeugt und wie fragend, ob er es sei, das scharfe Profil zu dem Meister erhebt; er hält in der einen Hand die Börse, während er die andere der Schüssel nähert, welche zwischen ihm und Christus steht, wie um den Worten der Schrift zufolge, mit diesem zugleich den Bissen einzutauchen. Ausser der unübertrefflichen Feinheit, mit der diese bewegte Verhandlung gewaltiger Männergestalten charakterisirt ist, soll nun aber das Bild selbst in seiner tiefen Zerstörung, noch Licht und Farbentöne von der wunderbarsten Wirkung aufweisen. Man beachte auch die meisterhaft und mit gleichem Reichthum originaler Erfindung, wie die Composition überhaupt, angeordneten Gewänder; von den sonstigen Feinheiten der Zeichnung, an denen besonders die Hände reich sein sollen, vermag

unsere Abbildung keine Vorstellung zu geben. — Nach dem Stich von Rafael Morghen.

Fig. 3. **Reitergruppe von demselben.** — Diese Darstellung ist, abgesehen von ihrem künstlerischen Werth, durch die Art ihrer Entstehung historisch bemerkenswerth. Die florentinische Republik hatte zu Anfang des 16. Jahrhunderts eine Concurrenzaufgabe für eine Reihe von Bildern gestellt, mit welchen ihr Sitz, der Palazzo vecchio, ausgeschmückt werden sollte. An dieser Concurrenz betheiligten sich zwei der gewaltigsten Künstler aller Zeiten: Michel Angelo und Lionardo da Vinci, und fertigten in den Jahren 1503 und 1504 zwei Cartons an, welche bei ihrer Ausstellung einen ungeheuren Zusammenfluss von Bewunderern und namentlich jungen Künstlern in Florenz veranlassten, leider aber beide unausgeführt geblieben und gänzlich verloren gegangen sind. Auf den Carton des Michel Angelo kommen wir zu Taf. 77, Fig. 11 und 12 zurück. Das Wenige, was Lionardo von seinem Bilde ausführte, soll noch bis zum Jahre 1513 sichtbar gewesen sein. Länger hielt sich der Carton, so dass Rubens bei seinem Aufenthalt in Florenz eine Gruppe von vier Reitern danach zeichnen konnte, die dann später von Edelink gestochen ist und unserer Abbildung zu Grunde gelegt wurde. Es ist eine Composition voll der wildesten, auf den ersten Blick fast verwirrenden Bewegung. Zwei Reiterpaare sind, gleichsam über's Kreuz, mit einander im Kampf begriffen. Es handelt sich um eine schon gebrochene Fahne, welche der phantastisch costümirte Reiter zur Rechten, — eine Gestalt von bewundernswerth kühner Erfindung und meisterhafter Durchführung — vor den beiden, von links anstürmenden, Feinden zu retten bestrebt ist. Ein Reiter mit turbanartiger Kopfbedeckung unterstützt ihn und gegen diesen wendet sich von der andern Seite der behelmte Kämpfer, dessen Visier eine vollständige Gesichtsmaske bildet, mit solcher Wuth des Ansturms, dass selbst die Pferde Theil daran zu nehmen scheinen, mit schnaubenden Nüstern sich ineinander verbeissend. Auf der Erde erblickt man drei Krieger, von denen zwei noch im Liegen den Kampf fortführen, während die Rosse darüber hinstampfen. Ein dritter im Vordergrunde rechts sucht sich mit seinem Schilde gegen das zurücksprengende Pferd des Fahnenträgers zu schützen. Es muss hinzugefügt werden, dass der Stich nach der Rubens'schen Copie en contrepartie gefertigt ist, so dass die Kämpfer das Schwert mit der Linken halten. — Nach dem Stich von Edelink.

Fig. 4. **Portrait der Mona Lisa, von demselben.** – Unter den Portraitbildern Lionardo's, ja man will sagen, unter dieser ganzen Kunstgattung ist das Brustbild der Mona (Madonna) Lisa, Gemahlin des Giocondo, eines Freundes des Malers, das bewundernswertheste. Der Meister erreichte in ihm den höchsten Grad jener feinen, seelischen Charakteristik, die seine Bildnisse überhaupt auszeichnet, und von der Sorgfalt, mit der das Bildniss gemalt ist, mag der Ausspruch des Künstlers selbst Zeugniss ablegen: dass er vier Jahre lang daran gearbeitet habe, das Werk jedoch nichtsdestoweniger für unfertig halte. Wir geben nur einen Theil des auf landschaftlichem Hintergrunde sich abhebenden Bildes. Dasselbe be-

findet sich im Louvre, ist jedoch mehrfach wiederholt. — Nach dem Stich von F. A. Allais.

Fig. 5. **Christus mit den Schriftgelehrten, aus der Schule Lionardo da Vinci's.** – Das vorstehende Bild ist in zwei Exemplaren vorhanden, von denen das eine sicher als Copie eines Späteren, das andere, in der Nationalgalerie zu London befindliche und auf unsrer Tafel dargestellte, auch nur als ein Werk der Schule Lionardo's zu betrachten ist. Nach Einigen hat man seine Ausführung dem Bernardino Luini (vgl. Fig. 9), nach Andern sogar die Erfindung diesem Künstler zuzuschreiben; ein bemerkenswerther Beleg für den engen Zusammenhang Lionardo's mit den von seinem Geiste vollständig beherrschten Schülern. Das Werk stellt Christus mit den Schriftgelehrten dar: eine Gruppe auf das feinste charakterisirter Köpfe, welche in dem einfachen Gegensatz von himmlisch reiner Kindlichkeit des Ausdrucks und dumpfer, trotziger Verschlossenheit den Sieg des Wortes Christi über die todte Schriftgelehrsamkeit zur Anschauung bringen. — Nach dem Stich von Bovi, unter Vergleichung des Stiches von G. B. Leonetti.

Fig. 6. **Heilige Familie, aus der Schule Lionardo da Vinci's.** — Auch dieses im Louvre befindliche und unter dem Namen Vierge aux rochers bekannte Madonnenbild wird der Ausführung nach einem Schüler Lionardo's zugeschrieben. Es zeigt Maria mit dem Christuskinde, dem kleinen Johannes und einem Engel in einer felsigen Landschaft zu anmuthiger Gruppe vereinigt. Maria kniet dem Beschauer zugewendet am Boden, das Antlitz, das uns in seiner feinen, seelenvoll überhauchten Anmuth den Typus des lionardesken Ideals veranschaulichen kann, von leichten Locken umhüllt. Vor ihr sitzt das Christuskind, den kleinen Johannes, den Maria liebevoll umfasst, mit der erhobenen Rechten segnend. Ein bekleideter Engel mit Flügeln kniet im Rücken des Christuskindes, die eine Hand an seinen kleinen Schützling legend, während die andere zu Johannes hinüberreicht. Die Gruppe lagert sich um ein von schönen Blumen umstandenes Wässerchen. Durch die Felsen des Hintergrundes blickt man in ein Thal hinab, durch das sich ein Fluss dahinschlängelt. — Nach dem Stich von Desnoyers.

Fig. 7. **Maria mit dem Kinde, von Francesco Melzi.** – Es giebt nur wenige Bilder, welche mit Sicherheit dem Francesco Melzi, einem Lieblingsschüler Lionardo's zugeschrieben werden können. Und auch bei dem vorgeführten Werke, dem Fragment einer colossalen Frescomalerei zu Vaprio, 18 Miglien von Mailand, steht seine Autorschaft nicht gegen jeden Zweifel fest. In der Behandlung des gerühmten Helldunkels, dem leichten Wurf der Haare und den Zügen der Maria kommt das Bild dem Style Lionardo's selbst sehr nahe. Das Bild stammt aus dem Jahre 1507. — Ignazio Fumagalli, Scuola di Lionardo da Vinci in Lombardia, Milano 1811.

Fig. 8. **Die h. Barbara, von Giov. Ant. Beltraffio.** – Der Meister dieses im Berliner Museum befindlichen Bildes schliesst sich, obwohl auch ein Schüler Lionardo's, doch mehr den älteren lombardischen Meistern an. So in diesem Gemälde der h. Barbara, einer Figur von grosser Einfachheit der Conception und bedeutendem Ausdruck, welche einsam,

den Kelch auf einem Buch tragend, durch eine felsige Landschaft mit hoher Warte dahinwandelt. Das Bild ist auf Holz gemalt, und misst 5' 5" in der Höhe und 3' 3" in der Breite. — Nach dem Stich von Joseph Caspar.

FIG. 9. **Die h. Lucia, von Bernardino Luini.** — Der freiste und gleichwohl treuste Schüler des Lionardo war Bernardino Luini (vgl. Fig. 5), aus dessen Fresken in der Kirche S. Maurizio (Monasterio maggiore) die vorstehende Figur ausgewählt ist. In den Linien von der höchsten Anmuth und Abrundung, zeigt diese Gestalt der h. Lucia namentlich auch jene stille Seligkeit und Milde des Ausdrucks, sowie die feinen, von lieblich herabwallenden Locken umkränzten Züge, welche Lionardo's Köpfen eigen zu sein pflegen. — Nach dem Stich von Fumagalli in der Scuola di Lionardo da Vinci in Lombardia.

Tafel XII. (75.)

MALEREI DES CORREGIO UND SEINER SCHULE.

FIG. 1. **Portrait des Antonio Allegri da Corregio, von ihm selbst.** — In Antonio Allegri, genannt Corregio (1494—1534) lernen wir den Zweiten jener um den Beginn des 16. Jahrhunderts blühenden grossen Maler und mit ihm wiederum eine neue, in sich geschlossene, durch den Meister selbst zur Vollendung geführte Richtung der italienischen Kunst kennen. Auch er steht, wie natürlich, im Zusammenhang mit älteren Meistern, insbesondere der lombardischen Schule und man thut wohl, seine grossen Verdienste namentlich auch mit denen des Lionardo da Vinci gemeinsam in's Auge zu fassen: das innerste Wesen seiner Kunst jedoch, jene reizvolle Darstellung der schönen Wirklichkeit dieser Welt, ist ihm ausschliesslich eigen und Keiner vor ihm hat es in dem Grade, wie er verstanden, die durch seine Vorgänger herbeigeschafften Mittel einer bis aufs höchste verfeinerten Technik zu jenem Zwecke anzuwenden. — Nach dem Stich in der Florentiner Ausgabe des Vasari.

FIG. 2. **Die h. Familie mit dem h. Hieronymus, von Corregio.** — Ein Beispiel dieser Meisterschaft in der Darstellung der körperhaften Wirklichkeit, zugleich aber auch ein Zeugniss von der Beschränkung des Corregio auf diesen ausschliesslich malerischen Vorzug bietet uns die vorstehende Gruppe der h. Familie und des h. Hieronymus, welche ursprünglich für die Kirche S. Antonio al Fuoco gemalt, dann von den Franzosen entführt, sich gegenwärtig in der Galerie zu Parma befindet. Unter einem Zeltdach im Walde sitzt Maria mit dem Kinde im Schooss; ein Engel hält diesem ein aufgeschlagenes Buch vor, welches das Kind zu beschäftigen scheint. Auf der andern Seite kniet die h. Magdalena, durch das Salbenbüchslein in der Hand des hinter ihr stehenden Engels bezeichnet, und neigt mit einer anmuthigen doch keineswegs ungezierten Bewegung das Haupt, um den Fuss des Kindes zu küssen. Ihr gegenüber steht der h. Hieronymus (nach dem das Bild den Namen der Madonna di S.

Girolamo trägt), eine kräftige, leichtbekleidete Mannesgestalt, in auffallend gebrechlicher Stellung; neben ihm der Löwe. An den Köpfen der Kinder wird eine unangenehme Hässlichkeit getadelt. Die malerische Behandlung des Bildes ist von der grössten Meisterschaft. — Nach dem Stich von Agostino Caracci.

FIG. 3. **Maria mit dem Kinde, genannt la Zingarella, von demselben.** — Durch einen gleichen Zauber des Colorits und durch die zarteste Behandlung feiner menschlicher Züge ist auch dieses Bild, eine Ruhe auf der Flucht nach Aegypten, ausgezeichnet. Man blickt in eine eng begrenzte Waldgegend, die von einem Kaninchen und dem Vogel in den Zweigen des hinter der Maria befindlichen Busches belebt ist. Die Mutter ist auf die Erde niedergekauert und drückt das ermattete Kind mit sorgenvollem Blicke an die Brust. Die Schwäche des Kindes ist ausser durch die geschlossenen Augen auch in dem schlaff herabhängenden Aermchen auf das Rührendste ausgedrückt. Das Antlitz der Maria hat jenen zarten Anhauch stiller Wehmuth, wie sie nur das Mutterherz bei den Leiden des Kindes zu empfinden vermag. Den Namen la Zingarella (Zigeunerin) hat das Bild nach dem eigenthümlichen Kopfputz der Maria erhalten. Im Museum von Neapel. — Nach dem in geschabter Manier gefertigten Stich von Earlom.

FIG. 4. **Johannes der Evangelist, von demselben.** — Wir betrachten jetzt einige der monumentalen Malereien Corregio's. Das vorstehende Bild gehört zu den Fresken, welche er in den Jahren 1520—1524 in der Benedictinerkirche S. Giovanni zu Parma malte, und stellt den Evangelisten Johannes, eine der vier in den Pendentifs (Zwickeln) angebrachten Figuren, dar. Der durch den jugendlich schönen Kopf und den Adler zur Seite bezeichnete Evangelist scheint eben damit beschäftigt zu sein, einem ihm mit gespannter Aufmerksamkeit zuhörenden Kirchenvater die in dem auf seinem Schoosse liegenden Buch enthaltenen Worte auszulegen. Die Wolken, auf denen beide sitzen, werden von nackten Engeln getragen. Die gedrückte Form des Ganzen erklärt sich zum Theil aus dem Orte, den das Bild oben im Kuppelraume der Kirche einnimmt; für diesen ist dasselbe mit bewundernswerther Einsicht berechnet und kann daher auch nur dort als Composition vollkommen gewürdigt werden. — Nach dem Stich von Toschi, tutti li affreschi del Corregio.

FIG. 5 **Der h. Hilarius, von demselben.** — Von ähnlicher Art ist das vorstehende Gemälde, welches zu den, in den Jahren 1526—1530 entstandenen Fresken in der Kuppel des Domes von Parma gehört. Die Kuppel selbst enthält eine wildbewegte Darstellung der Himmelfahrt Mariae, die vier Pendentifs die vier Schutzheiligen der Stadt Parma: Johannes den Täufer und die hh. Bernhard, Thomas und Hilarius. Letzteren giebt unsere Abbildung: eine auf dichten, von Engeln getragenen Wolken sitzende Gestalt, in übertriebener Verkürzung. Die Engel erscheinen hier als Knaben von vorgeschrittenem Alter und scheinen sich mit der Unterstützung des Heiligen in den bewegtesten Stellungen förmlich abzumühen. — Nach dem Stich von Toschi.

FIG. 6. **Leda im Bade, von demselben.** — Haben wir in den beiden vorgenannten Bildern den Meister hauptsächlich von der Seite technischer Vollendung und äusserlicher Virtuosität bewundern können, so bieten sich uns nun in den folgenden mythologischen Darstellungen vielmehr solche Werke dar, in denen Correggio seine Vorliebe für die heitere, sinnliche Auffassung des Lebens mit innerer Berechtigung bethätigen konnte. Eines der reizvollsten, durch ihre naive Sinnlichkeit entzückenden Bilder dieser Art ist die Leda des Palastes Colonna. Wir sehen sie mit ihren Gespielinnen beim Bade durch zwei Schwäne überrascht, von denen der eine eben auf die Badende im Vordergrunde eindringt, während der andere, scheinbar von dem links herbeifliegenden Adler verfolgt, durch die Lüfte wieder davon eilt. Die spielende Sprödigkeit des einen, die heitere Schamhaftigkeit des andern Mädchens, der eine Dienerin das Gewand überzuwerfen im Begriff ist, Alles dies ist mit bezaubernder Anmuth und Natürlichkeit veranschaulicht. — Nach dem Stich von C. Porporati.

FIG. 7. **Die Erziehung des Amors, von demselben.** — Die vorstehende Gruppe schliesst sich in dem reinen Adel ihrer Formen und dem Reiz ihrer Erfindung dem genannten Bilde an. Es ist Amor, der unter Beaufsichtigung eines weiblichen, geflügelten Genius von dem sitzenden Mercur spielend unterrichtet wird. Der unserer Abbildung zu Grunde liegende Stich ist nach einem im Privatbesitz befindlichen und von dem bezeichneten Herausgeber für echt erklärten Exemplar angefertigt. — C. P. Landon, vie et oeuvres des peintres les plus célèbres de toutes les écoles, Paris 1813 ff., Le Corrège pl. 58.

FIG. 8 — 10. **Diana und Genien, von demselben.** — Den holdesten Liebreiz in der Darstellung frischen, blühenden Lebens entfaltete Correggio in einem grossen Frescowerke, einem der frühesten von seiner Hand welches wunderlicher Weise von der Aebtissin des damaligen Nonnenklosters S. Paolo zu Parma ihm aufgetragen wurde. In einem Gemach dieses Klosters befindet sich an der Hauptwand über dem Kamin die auf Fig. 8 dargestellte Diana, eine zarte Mädchengestalt, welche ihr Hindinnengespann eilend über Wolken dahinlenkt. Die Decke desselben Gemaches war mit Blätterwerk, einer Laube gleich, ausgemalt, mit ovalen Oeffnungen, durch welche nackte Genien (Putten) in allerhand reizvollen Stellungen hineinblickten, je zwei und zwei, einige mit Jagdattributen ausgestattet, andere nur in neckischer Verschlingung nebeneinander. Ausser diesen, in Fig. 9 und 10 repräsentirten, Gruppen waren endlich auch die sechzehn Lünetten des Gewölbes mit einfarbigen Darstellungen mythologischen Inhalts ausgefüllt. — Rosaspina, Pitture di Antonio Allegri detto il Correggio esistenti in Parma nel monisterio di S. Paolo, Parma 1800.

FIG. 11. **Maria mit dem Kinde, von Parmugianino.** — Von der Schule des Correggio ist aus Gründen, die wohl aus des Meisters subjectiver Grösse fliessen, nicht viel Rühmenswerthes oder Eigenes zu nennen. Wir begnügen uns daher mit der Repräsentation des berühmtesten Schülers, des Francesco Mazzeola, genannt Parmugianino (1503 — 1540) in dem jedoch gerade das grossartige Formenspiel des Meisters zu affectirter Ziererei ausartete. Zu seinen anmuthigeren Werken zählt man die

vorstehende Maria mit dem Kinde, wenngleich auch sie den menschlich-matronalen Zug, der Correggio's Madonnen kennzeichnet, mit übertriebener Weichlichkeit zur Schau trägt. — Nach einer von W. Baillie gestochenen Handzeichnung.

Tafel XIII. (76.)

MALEREI DES FRA BARTOLOMMEO UND ANDREA DEL SARTO.

Fig. 1. **Portrait des Fra Bartolommeo, von ihm selbst.** — Die beiden Florentiner, deren Werke auf dieser Tafel repräsentirt sind, stehen zu einander in einem analogen Verhältniss wie Lionardo da Vinci und Correggio. Fra Bartolommeo, eigentlich Baccio della Porta genannt (1469 — 1517), dessen Bildniss die Abbildung vorführt, ist der Meister der Charakteristik und des feinen Ausdrucks ernstgehobener Seelenstimmungen, Andrea del Sarto erscheint mehr jener, an Correggio bewunderten, Virtuosität im äusserlich künstlerischen Erfinden zugewandt. Wenn nun aber dieser Zusammenhang mit jenen Meistern in einigen Punkten sich selbst bis zur directen Abhängigkeit zu steigern scheint, so behauptet gleichwohl Jeder der beiden Florentiner für sich eine besondere, und nur ihm eigene Bedeutsamkeit. Fra Bartolommeo trägt, wie sein Portrait, als Hauptzug seines Wesens den des Ernstes und der gediegensten Männlichkeit. Er machte eine lange und umfassende Schule durch; ausser Lionardo waren Rafael und Michel Angelo, Ersterer besonders in der Kunst der Perspective, seine Lehrer; und als Frucht dieses vielseitigen Einflusses der grössten Meister seiner Zeit findet sich in ihm ein Verein von Grossartigkeit der Formgebung und Mark der Charakteristik, wie sie vor ihm Keiner in dieser Harmonie besessen hatte. — Nach dem Bilde in einer älteren Ausgabe des Vasari.

Fig. 2. **Der auferstandene Christus und die vier Evangelisten, von Fra Bartolommeo.** — Vor Allem zeichnen sich die Altarbilder des Künstlers durch die ernste Einfachheit ihrer Composition und würdevolle Charakteristik der heiligen Gestalten aus. An dem vorstehenden Gemälde, welches zu dieser Gattung gehört, ist insbesondere die Gestalt des Heilandes, der mit einem Scepter in der Linken und in ein wallendes, weisses Gewand leicht eingehüllt die Rechte segnend erhebt, durch die mächtige Wirkung dieser Geste berühmt geworden. Zu beiden Seiten stehen je zwei Evangelisten, ebenfalls durch Würde und Grossheit des Ausdrucks imponirende Gestalten. An den Stufen des Postamentes, auf welchem Christus steht, halten zwei Engelknaben die als Landschaft dargestellte Weltscheibe mit der Ueberschrift: Salvator Mundi, worüber sich der Kelch des Abendmahles erhebt. Von gleicher Schönheit wie die Gesammtcomposition des Bildes und der Wurf der Gewänder ist auch das Colorit und insbesondere die Luftperspective mit einer Wahrheit behandelt, dass man gesagt hat: die Luft scheine um die Gestalten des Bildes sich zu bewegen. Ursprünglich auf Holz gemalt wurde das Werk später auf

Leinwand übertragen. Es misst 8′ 9″ in der Höhe und 6′ 4″ in der Breite und befindet sich in der Galerie des Palazzo Pitti zu Florenz. — Nach dem Stich von Callendi im ersten Bande des Musée français.

FIG. 3. **Der h. Marcus, von demselben.** — Eine gleiche Grösse der Conception spricht aus dem colossalen Bilde des h. Marcus, welches ursprünglich in S. Marco zu Florenz, jetzt in Palazzo Pitti aufbewahrt wird. Der Evangelist sitzt in einer Nische, den linken Fuss auf eine, mit der Namensinschrift: S. Marcus Evangelista versehene Stufe setzend, auf den rechten das Evangelium stützend, und blickt nachdenklich zur Erde, wie zu seinem Werke sich vorbereitend. Der Eindruck der Figur wird durch die reichen Gewandmassen, die in schönem Faltenschwunge sich um den bewegten Körper legen, zu imposanter Höhe gesteigert. Das Bild ist auf Leinwand gemalt und 10′ 7″ hoch und 6′ breit. — Nach dem Stich von P. Lasinio in Bardi's Galerie Pitti, Bd. I.

FIG. 4. **Maria mit dem Kinde, von demselben.** — Diese Gruppe der Maria mit dem Kinde ist einem grösseren Bilde, welches sich in der Galerie des Lord Clive zu London befindet, entnommen. Auf demselben sehen wir im Hintergrunde zwei Engel, einen Teppich zurückschlagend, und davor, etwas tiefer, die h. Jungfrau, wie sie die Abbildung zeigt, mit dem Kind im Schooss auf einer Brüstung sitzend. Das Kind deutet mit dem rechten Arm auf das von der Mutter links gehaltene Buch und schaut dabei auffordernden Blickes in die Ferne. Maria, die rechte Hand zart an das Kind legend, senkt das schöne Antlitz, das von einem bis auf ihren Schooss herabfliessenden Schleier umwallt ist. In dem Ganzen erkennt man den Geist Fra Bartolommeo's an der Hoheit der Haltung und dem grossen Linienschwunge, mit dem die zarteste Empfindung und Milde des Ausdrucks harmonisch vereinigt ist. — Nach dem Stich von Giov. Volpato.

FIG. 5. **Portrait des Andrea del Sarto, von ihm selbst.** — Andrea del Sarto, eigentlich A. Vanucchi (1488—1530), den wir bereits zu Fig. 1 neben Fra Bartolommeo berührt haben, befindet sich zu diesem wie in der Auffassung so in der Begabung und Art seiner Bildung im vollkommensten Gegensatz. Sein Streben geht vor Allem auf die reiz- und lebenvolle Darstellung der schönen Körperlichkeit; und eine mit der reichsten Phantasie und einer rastlosen, glücklichen Hand ausgestattete Naturanlage steht ihm dabei zu Gebote. Das in vorstehender Abbildung wiedergegebene Portrait aus der Galerie Ricci (?) zu Florenz ist eines der zahlreichen von ihm existirenden Bildnisse, in denen sich Andrea als Meister des Colorits besonders auszeichnet. — Nach einem Stich von G. Saunders.

FIG. 6. **Maria mit dem Kinde unter Heiligen, von demselben.** — Ein in Composition und Durchführung gleich bedeutendes Heiligenbild besitzt die Galerie des Berliner Museums in der vorstehenden Maria, welche mit dem lebhaft bewegten nackten Kind im Schoosse in einer Nische auf Wolken thront. In schöner, von einer freien Symmetrie beherrschter Anordnung umgeben sie acht Heilige, zur Rechten Petrus und Benedictus, sowie der h. Onophrius knieend, links der h. Antonius von Padua und auf den Knieen die h. Catharina. Im Vordergrunde unten an den

Stufen befinden sich der h. Celsus und die h. Julia als Brustbilder in grösseren Dimensionen. Auf einer der Stufen steht die Inschrift: An. Dom. MDXXVIII. Das Bild hat eine etwas gleichmässig tiefe, aber warme und zarte Färbung. Auf Holz 7′ 2½″ hoch und 5′ 11″ breit. — Nach der Lithographie von C. Fischer in der: Gemäldegalerie des k. Museums in Berlin.

FIG. 7. **Himmelfahrt Mariä, von demselben.** — Die vorstehende Himmelfahrt Mariä aus der Galerie Pitti zu Florenz gehört zu Andrea's spätesten Werken. Das Bild zerfällt in zwei Hälften: auf der unteren sind die Apostel um das Grab der h. Jungfrau versammelt und blicken theils voll Verwunderung auf die leergelassene Stätte, theils anbetend und verzückt nach oben; den Mittelpunkt bildet die lebhaft bewegte Figur des jugendlichen Johannes. Besonderer Erwähnung werth sind die beiden Gestalten ganz im Vordergrunde: der h. Nicolaus von Bari, der knieend aus dem Bilde herausschaut und eine weibliche Figur im weissen Gewande, mit dem Rosenkranz in der Hand. Von ihnen scheint wenigstens der Erstere aus irgend einer äusseren Veranlassung aufgenommen zu sein. Ein durch dunkle Felsen gebildeter Hintergrund schliesst diese Gruppe ab; darüber erblickt man sodann am Himmel Maria selbst, in sitzender Stellung von Engelknaben auf Wolken leicht emporgetragen. Sie erhebt Blick und Hände nach oben; der Kopf hat, ohne gerade von idealer Schönheit zu sein, einen überaus frommen, holdseligen Ausdruck. Wie die Gestalten des unteren Theiles sich durch eine körnige, volle Naturwahrheit auszeichnen, so sind die heiligen Figuren der oberen Gruppe von der freiesten Grazie und insbesondere die Engel von vollendeter Modellirung. Das Bild ist auf Holz gemalt und misst 9′ 8″ in der Höhe und 6′ 7″ in der Breite. — Nach dem Stich von Paradisi im dritten Bande von Bardi's Galeria Pitti.

FIG. 8. **La Carità, von demselben.** — Auch als Frescomaler bewährte Andrea eine gleiche Meisterschaft der Erfindung und Technik, wovon als Beispiel die Carità im Kloster der Compagnia dello Scalzo bei S. Marco zu Florenz dienen kann. Dieselbe gehört zu einem Cyclus braun in braun ausgeführter Wandgemälde, welche Andrea in dem, jetzt zur Academie der Künste gehörigen Hof der genannten Bruderschaft schon in frühen Jahren begann, ist aber selbst erst in des Meisters Blüthezeit (1520) vollendet worden. Zwölf der genannten Bilder führen uns die Geschichte Johannes des Täufers vor; vier andere sind allegorische Darstellungen der Tugenden. Unser, als la Carità bezeichnetes, Bild stellt in einer anmuthigen Gruppe die Seligkeit der Mutterliebe dar. Eine schöne, jugendliche Frauengestalt ist von drei Kindern umgeben, deren jüngstes sie auf den Arm gehoben hat, während die andern zwei ihr zur Seite stehen, der eine mit dem Gewande der Mutter spielend. Die harmonische Anordnung der Gruppe, die ausgezeichnete Modellirung und das blühende frische Leben, das aus allen Bewegungen und Zügen der Gestalten spricht, machen das Ganze zu einem der vollendetsten Werke, welche Andrea geschaffen hat. — Nach einem alten, auf der Akademie der Künste zu Berlin befindlichen Stich; Pitture a fresco di

Andrea del Sarto, Firenze 1823, Chiostro dello Scalzo, Tafel XIV, gestochen von Cignani.

FIG. 9. **Die h. Agnes, von demselben.** — Dieses Bild der h. Agnes ist aus des Meisters spätester Zeit (1527) und befindet sich im Dome zu Pisa. Die Heilige sitzt in graziöser Haltung da, den Blick verzückt gen Himmel richtend, in der Rechten einen Palmenzweig, die Linke auf ein Lamm legend, das sich an ihren Schooss schmiegt. Auf dem Original sieht man durch ein Fenster in eine anmuthige Landschaft hinaus. Auf Holz, 4′ 3″ hoch und 3′ 1″ breit (vgl. Taf. 79 A, Fig. 1). — Nach dem Stich von L. Cunego.

Tafel XIV. (77.)

MALEREI DES MICHEL ANGELO.

FIG. 1. **Portrait des Michel Angelo.** — Wenngleich der Meister, dessen Bildniss unsre Abbildung vorführt, sich selbst den Beruf zur Malerei abgesprochen hat und mit grösserer Liebe die Sculptur (vgl. Taf. 72, Fig. 2 — 6) ausübte, so hat er doch auch jene Kunst während seines ganzen Lebens gepflegt, und darin so zahlreiche und bedeutende Werke hervorgebracht, dass selbst der Raum einer besonderen Tafel, welche ihm hier angewiesen wird, kaum genügt, um davon eine entsprechende Vorstellung zu geben. — Nach dem Stich von Georgio Ghisi.

FIG. 2—7. **Deckengemälde der sixtinischen Capelle zu Rom.** — Gleich das erste seiner ausgeführten Werke, die Ausmalung des Gewölbes der sixtinischen Capelle im Vatican, ist von solcher Colossalität der Anlage, dass wir uns begnügen müssen, in einzelnen wenigen Figuren nur den Styl desselben zu repräsentiren. Indessen wird eine Beschreibung des Ganzen nicht unwillkommen sein. Michel Angelo war zur Ausführung des Grabmals für Papst Julius II. nach Rom berufen, als dieser selbst jenes Werk unterbrechen liess und dem Meister, trotz seines Widerspruches, die Deckengemälde der Sixtina übertrug. Derselbe begann damit im Jahre 1508 und vollendete das ungeheure Unternehmen in drei Jahren, die von ihm eigenhändig ausgeführte Malerei sogar in der unglaublich kurzen Zeit von 22 Monaten. Das Ganze dehnt sich auf einer complicirten architektonischen Grundlage aus. Daran schliessen sich dann in den Pendentifs (Zwickeln) der Fensterwandung die grossartigen Figuren der Propheten und Sibyllen; ferner in den Lünetten über den Fenstern sowie in den Stichkappen selbst Figuren und Gruppen der Vorfahren Christi; endlich sind auch noch in den vier gewölbten Ecken der Decke Momente aus der Geschichte Israels dargestellt. Eine besondere Stelle nehmen die zwischen diesen Bildern, gleichsam als Träger und Vermittler, angebrachten allegorischen Einzelfiguren und Kinderpaare ein, welche theils Bänder, an denen Medaillons hängen, theils Laub- und Fruchtgewinde in den Händen halten.

Wir beginnen die Betrachtung des Einzelnen mit einer jener mäch-

tigen Gestalten in den Pendentifs, dem Propheten Jeremias. (Fig. 2.) Derselbe scheint von der Wucht eines schmerzvollen Gedankens wie zu Boden gedrückt. Er senkt das Haupt in die nervige Rechte, die in den langherniederwallenden Bart hineingreift, während die Linke lässig über das Knie in den Schooss herabhängt. Breite Gewandmassen legen sich in einfachen Falten um den colossalen Körper. Hinter demselben erscheinen zu beiden Seiten zwei kleinere Figuren, welche zu jenen architektonisch vermittelnden Gestalten gehören. — Von den Sibyllen, den Propheten des Heidenthumes, wurde hier (Fig. 3) die Erythraea ausgewählt. Eine grossartig ernste Frauengestalt, sitzt sie, die Füsse übereinander geschlagen, seitwärts gewendet auf einem Mauervorsprunge. Der rechte Arm hängt ruhig am Körper herab, mit dem linken weist sie auf ein geöffnetes Buch hin, mahnenden Blickes in die Ferne schauend. Im Hintergrunde ist ein nackter Knabe mit dem Anzünden einer antik geformten Lampe beschäftigt. — Mit der Erschaffung Adam's (Fig. 4) gehen wir sodann zu den grossen Hauptbildern der flachen Decke über, unter denen das mitgetheilte in der Conception wie in den Formen zu Michel Angelo's höchsten und für die Folgezeit einflussreichsten Schöpfungen gehört. Wir sehen Gott Vater in einem wehenden Mantel, der eine Schaar von Engelknaben birgt, vom Himmel in gewaltigem Schwunge sich zur Erde niederlassen. Er streckt die allmächtige Rechte aus und lässt aus seinem Zeigefinger einen Funken seines göttlichen Lebens in Adam's Glieder sich ergiessen. Eben zum Leben erwacht, liegt der erste Mensch nackt auf dem bergigen Boden da und streckt dem Schöpfer den linken Arm entgegen. In seiner Gestalt ist die Urkraft der Menschheit mit idealer Schönheit auf bewundernswerthe Weise vereinigt. — Im Gegensatze zu diesen zum grössten Theile gewaltig erregten Bildern der Schöpfungsgeschichte bewegen sich die Darstellungen der Lünetten und Stichkappen mehr im Kreise menschlich-familiärer Motive und eines ruhigen, still betrachtenden Daseins. Das Beispiel der Lünetten (Fig. 5) gibt auf der einen Seite einen in einfach-natürlicher Haltung dasitzenden Mann, der auf dem erhobenen Knie schreibt; auf der andern eine kräftige Frauengestalt, die in ihrer reichen Gewandhülle eine Anzahl von Kindern um sich versammelt hat. Zwischen beiden befindet sich eine Inschrifttafel. Die beiden Bilder aus den Stichkappen (Fig. 6 u. 7) endlich zeigen zwei in ernstes Nachdenken versunkene Gruppen, von denen die letztere namentlich durch den grandiosen Ausdruck festen, unheimlichen Vorsichhinstarrens unser Auge dämonisch fesselt. Hinsichtlich des Colorits des Ganzen ist zu bemerken, dass man dieselben dunklen Farbentöne, die auch andere Werke Michel Angelo's kenntlich machen, hier wiederholt angewendet findet. — Nach den Stichen von Giorgio Ghisi (Fig. 2 und 3), Dom. Conego (Fig. 4) und Adam Ghisi (Fig. 5), sowie nach Landon, vie et oeuvres complètes de M. Ange Buonarotti pl. XVII und XVI (Fig. 6 und 7).

Fig. 8—10. **Aus dem jüngsten Gericht.** In demselben Raum, an der Hinterwand der sixtinischen Capelle, führte Michel Angelo sein zweites grosses Werk in Fresco aus, die Darstellung des jüngsten Gerichtes.

Es war im Jahr 1534, also schon am Beginn seines Greisenalters, als er den Auftrag dazu erhielt; nichtsdestoweniger entfaltete er gerade hier den grössten Reichthum seiner gigantischen Schöpferkraft und Gedankenfülle und hatte nach sieben Jahren Arbeit das 60 Fuss hohe Bild mit eigener Hand vollendet. Dem Grundgedanken nach kann man das Ganze in drei Hauptmassen theilen, den richtenden Christus in der Mitte und zu beiden Seiten die Schaaren der Gerichteten, hier die Seligen, dort die Verdammten. Von diesem Gesichtspunkte aus sind die drei Gruppen unserer Tafel ausgewählt. Wir erblicken zuerst (Fig. 8) den Weltenrichter, von Strahlen umflossen, auf seinem Wolkenthron, umgeben von Aposteln, Erzvätern und Märtyrern. Er ist nicht in ruhiger Himmelsmilde, sondern mit dem bewegtesten Ausdruck des göttlichen Zornes dargestellt, der da über Gerechte und Ungerechte unerbittlich richtet. In wunderbarem Contrast zu seiner, in Antlitz und Stellung ausgesprochenen, gewaltigen Erregung steht Maria, die sich sanft und in angstvoll bittender Haltung an die Seite des zürnenden Sohnes schmiegt, um für die Verdammten Schonung zu erflehen. Die Apostel und Märtyrer, nackte mannigfach bewegte Gestalten von grandiosen Körperformen, schaaren sich darum. Man erkennt Einige an ihren Marterwerkzeugen, wie den h. Petrus an dem Kreuz, den h. Laurentius am Roste, den h. Bartolomäus an seiner Haut, die er mit dem Messer, das ihn geschunden, in Händen trägt. Die übrigen Figuren sind ohne bestimmte Charakteristik und wollen daher auch nur von Seiten ihrer malerischen Bedeutsamkeit, des unendlichen Reichthums ihrer Bewegungen, Gruppirungen, Verschiebungen und der künstlerischen Wahrheit all dieser Motive aufgefasst und gewürdigt sein. Dasselbe gilt auch von den bewundernswerthen Gruppen der Seligen und Verdammten. Jene (Fig. 9) sehen wir zum Theil leicht und selbstständig zum Himmel emporschweben, theils werden sie von andern Vorausgeeilten mühsam nachgezogen. Diese dagegen (Fig. 10) erscheinen mit gleicher Gewaltsamkeit von oben herabgestürzt; Einige sind von gehörnten und geschwänzten Teufeln gepackt, Andere stürzen, an ihrer Rettung verzweifelnd, sich selbst in die Tiefe. Alles ist von der wildesten Leidenschaft erfüllt: dort eilender Aufflug gen Himmel, hier jäher Absturz zur Hölle; und in der Darstellung dieses Meers von Leidenschaften erschöpfen sich alle erdenklichen Mittel künstlerischer Erfindung. Das Werk ist unter Papst Paul IV. einer Uebermalung unterzogen und befindet sich gegenwärtig stellenweis in arg verdorbenem Zustande. — Nach den Stichen von Giorgio Ghisi.

Fig. 11 und 12. **Figuren aus dem florentiner Carton.** Schliesslich geben wir zwei Figuren aus dem oben schon erwähnten Carton, welchen Michel Angelo 1503 im Wettstreit mit dem um 22 Jahre älteren Lionardo da Vinci entworfen hatte, (vgl. Taf. 74, Fig. 3) der aber, gleich dem seines Mitstrebenden, verloren — der Tradition nach von Baccio Bandinelli aus Neid zerschnitten — uns indess durch gleichzeitige Nachbildungen in seinen Hauptgruppen bekannt ist. Michel Angelo stellte auf ihm eine Schaar florentinischer Soldaten dar, welche beim Baden überfallen werden. Dies Motiv gab ihm Gelegenheit, in vielbewegten

Gruppen seine schon damals bewundernswerthe Kenntniss des Nackten in den mannigfachsten Stellungen zu bewähren. So sehen wir auf Fig. 11 einen zu der Gruppe der sogenannten Kletterer gehörenden nackten Krieger, der eben den Fluss verlassen hat und, mit dem Blick auf den nahenden Feind, eilig das steile Flussufer zu ersteigen bemüht ist. Die andere Darstellung, Fig. 12, gibt einen Soldaten, im Anzuge beschäftigt, sein Beinkleid zu befestigen. Beide Stellungen sind bei aller Kühnheit im höchsten Grade wahr und lebendig. — Nach den Kopieen der Stiche von Marc Anton in Bartsch, Peintre graveur, vol. XIV, n. 463, cop. A und 487.

Tafel XV. (78.)

MALEREI DES RAFAEL.

FIG. 1. **Das Portrait Rafaels.** Der göttliche Meister, dessen eigenhändiges Bildniss hier vorgeführt wird, vereinigte in sich alles Höchste, was die moderne Malerei der betrachteten Jahrhunderte in langsamer, oft sich selbst widersprechender Entwickelung zu Tage gefördert hatte: aber er nahm es nicht hin, wie eine vollendete Blüthe, die er nur hätte zu pflücken gehabt, sondern er erwarb sich den ersten Platz durch ein unablässig nach dem Höheren ringendes Leben, in dessen allzu engen Rahmen (1485—1520) er eine unglaubliche Fülle sich selbst überbietender Schönheit zusammendrängte. Wir werden in den folgenden Darstellungen die drei Hauptepochen seines Lebens, die umbrische, florentinische und römische, mit möglichster Hervorhebung ihrer verschiedenen Charaktere zu repräsentiren suchen. Das vorstehende Bildniss gehört der zweiten Periode an und kann insbesondere von dem Einfluss des Lionardo da Vinci, dessen Adel und Feinheit der Durchführung hier zu höchster Vollendung gebracht erscheinen, Zeugniss geben. Es führt uns den Meister in der Blüthe seiner jugendlichen Schönheit vor, in deren edlen Zügen kindliche Unschuld und sinniger Ernst sich vermählen. — Nach dem Stich von Rafael Morghen.

FIG. 2. **Maria mit dem Kinde, nebst den hh. Franciscus und Hieronymus.** Aus Urbino in Umbrien gebürtig, brachte Rafael Santi die Jahre der Kindheit im Hause seines Vaters Giovanni Santi zu und kam dann, bald nach dessen im Jahr 1494 erfolgtem Tode, in die Schule des Meisters Pietro Perugino (vgl. Taf. 70, Fig. 3), dessen auf innigen Seelenausdruck und streng symmetrische Composition gerichtete Kunstweise den kaum zum Jüngling herangereiften Rafael dauernd fesseln musste. Ein Zeugniss dieser seiner ersten Stufe haben wir in der bezeichneten Madonna des Berliner Museums vor Augen. Maria, ein jugendliches Weib von zarten Formen und schwärmerisch-sinnendem Ausdruck, ist in halber Figur, mit dem Kind im Schoosse, sitzend dargestellt. Sie berührt mit der Linken leise des Kindes Brust, ein Motiv, das bei den Umbrern sich oft mit eigener Grazie wiederholt findet. Das fast unbekleidete Kind ist

dem Beschauer des Bildes zugewendet und erhebt die Rechte zum Segnen. Etwas im Hintergrunde stehen links der h. Hieronymus mit dem Kardinalshut, in anbetender Stellung, rechts der h. Franciscus, mit verwundert erhobener Rechten zu dem Kinde hinüberblickend. In der Ferne zwischen den Köpfen der Heiligen sieht man in eine Landschaft mit Gebäuden hinaus. Das Bild ist auf Holz gemalt; 13″ 3‴ hoch und 11″ breit. — Nach dem Original gezeichnet von A. Becker.

FIG. 3. **Maria mit dem Kinde, aus dem Hause Tempi.** In den Jahren 1504 und 1505 besuchte Rafael Florenz, das erste Mal nur flüchtig, das zweite Mal auf drei Jahre und lernte in dieser Zeit die älteren und neueren Florentiner, einen Francesco Francia (vgl. Taf. 70, Fig. 1), sowie ausser dem schon genannten Lionardo auch Michel Angelo's Carton und insbesondere die Werke des Fra Bartolommeo (vgl. Taf. 76, Fig. 1—4) kennen. Das anhaltende Studium dieser Meister führte ihn auf jene zweite Stufe seiner Entwickelung, auf der sich mit der ganzen Innigkeit und Zartheit der umbrischen Auffassung eine freiere, grossartigere Handhabung der Form und eine bei aller Strenge lebendigere Compositionsweise in seinen Bildern vereinigen. Als ein schönes Beispiel dieser Epoche kann das vorstehende Bild angesehen werden, welches zu Anfang dieses Jahrhunderts im Hause der Familie Tempi zu Florenz aufgefunden und später in die alte Pinakothek des Königs Ludwig zu München aufgenommen wurde. Maria ist hier in mehr als halber Figur stehend dargestellt; sie trägt das fast gänzlich unbekleidete Kind auf dem linken Arm, während die Rechte es zart und liebevoll an die Brust drückt; der Kopf der Mutter neigt sich leise herab, um die Wange des Kindes zu küssen. Beide Gestalten sind von dem Conventionellen der umbrischen Schule völlig befreit, die Formen fliessen anmuthig, aber mit einer gewissen gehaltenen Würde dahin, der Wurf der Gewandung ist frei und lebendig, die Färbung von einer blühenden Schönheit. Der Ausdruck der Heiligkeit ist hier schon in den der hohen weiblichen Anmuth aufgegangen. Das Bild ist auf Holz gemalt, 2′ 4″ hoch und 1′ 7″ breit. — Nach dem Stich von Desnoyers.

FIG. 4. **Maria mit dem Kinde, aus der Sammlung Sam. Rogers zu London.** Die dritte Periode in Rafaels Leben macht sein Aufenthalt in Rom aus, wohin ihn Papst Julius II. im Jahre 1508 berufen hatte. Wir lernen die staunenswerth schnell und allseitig erfolgende Entwickelung, in welcher seine Kunst, getragen von den grossen Ideen jenes kunstsinnigen Kirchenfürsten und im edlen Wetteifer mit Michel Angelo zu immer stolzerer Höhe sich aufschwang, zuerst aus einer Anzahl von Madonnenbildern kennen. Zu den anmuthigsten, in Ausdruck und Durchführung gleich zarten Werken dieser Art ist das vorstehende, früher in der Galerie Orleans, jetzt in der Sammlung des Dichters Sam. Rogers zu London befindliche Gemälde zu zählen. Die heilige Jungfrau sitzt hier auf einer Brüstung, von welcher das vor ihr stehende Kind zu der Mutter hinstrebt. Diese umfasst dasselbe mit der Linken und unterstützt seinen rechten Fuss mit ihrer Rechten, den Blick sinnig zu Boden gerichtet, während das Kind, die Mutter umhalsend, freudig dem Beschauer ent-

gegenblickt. Ursprünglich auf Holz gemalt, ist das Bild später auf Leinwand übertragen und leider sehr beschädigt, gewährt indess nach Passavant, der es um das Jahr 1512 setzt, gerade dadurch den Vortheil, die dem Meister in jener Zeit eigenthümliche Technik uns kennen zu lehren. 2' 6" hoch und 2' breit. — Nach dem Stich in: Landon, vie et oeuvres de Raphael, n. 325.

FIG. 5. **Maria mit dem Kinde und dem kleinen Johannes.** Eine reichere und bewegtere Composition als das vorige Bild, aber von gleichem Reiz der Formen, der zartesten Empfindung und glänzender Carnation, ist das vorstehende Gemälde, welches ungefähr um dieselbe Zeit, vielleicht etwas früher als jenes, entstanden sein wird. Es stammt aus der Galerie Aldobrandini in Rom und bildet jetzt eine Hauptzierde der Sammlung des Lord Garvagh zu London. Auch hier ist Maria in halber Figur auf einer Art von Postament sitzend dargestellt. Auf ihrem Schoosse ruht das Kind, leicht von der Mutter umfangen, und reicht in anmuthiger Bewegung dem kleinen Johannes, der ebenfalls von Maria umfasst mit einem Rohrkreuz in der Rechten an dem Postamente lehnt, eine Nelke hin. Im Hintergrunde blickt man durch eine Art von Arcade in eine Landschaft mit Gebäuden. Auf Holz, 1' 1" 6''' hoch und 11" breit. — D'Agincourt, hist. de l'art p. les mon. Malerei. Taf. 184, Umrisszeichnung in der Grösse des Originals.

FIG. 6. **Heilige Familie mit dem kleinen Johannes und der h. Elisabeth.** Während uns Rafael in den bisher betrachteten Bildern hauptsächlich die einsamen Freuden der Mutter mit dem Kinde vorführte, zeigt dieses Gemälde die Wonne des häuslichen Lebens in einer grösseren Gruppe, die in ihren mannigfaltigen Motiven und Persönlichkeiten die Seligkeit der Mutter wiederspiegelt. Maria beugt sich, um das aus der Wiege ihr zueilende Kind liebevoll in Empfang zu nehmen; aus der Ferne schaut der h. Joseph der lieblichen Scene mit ruhig-frohem Ausdrucke zu, während zur Rechten die h. Elisabeth dem kleinen Johannes die Händchen zusammenlegt, um sie betend zu dem Christuskinde zu erheben. Die reine Freudigkeit, die durch das Ganze waltet, erhält einen verstärkten Ausdruck durch die beiden Engel, deren Einer Blumen auf Mutter und Kind herabstreut. Im Saum des Kleides der Maria befindet sich die Inschrift: Raphael Urbinas pingebat MDXVIII; Rafael malte das Bild für König Franz I. von Frankreich als Gegengeschenk für eine ihm von diesem ein Jahr früher übersandte glänzende Gratification für seinen berühmten h. Michael; er konnte jedoch bei den Ansprüchen, die Leo X. gerade in jener Zeit an ihn machte, nicht alle Theile selbst vollenden. Diese wurden nach des Meisters Entwurf von Giulio Romano ausgeführt; die an einigen Stellen des auch technisch meisterhaften Werkes bemerkbaren dunkleren Töne finden wohl hierin ihre Erklärung. Das Bild, gegenwärtig im Pariser Museum, ist von Holz auf Leinwand übertragen und misst 6' 5" in der Höhe und 4' 3" in der Breite. — Nach dem Stich von G. Edelinck.

FIG. 7. **Die sixtinische Madonna.** Den Höhepunkt seiner Kunst erreicht Rafael in dem berühmten Bilde der sixtinischen Madonna zu

Dresden, dem letzten dieser Art, das er gemalt hat. Sie zeigt uns das Bild der Mutter, die wir bisher in ihrem glückseligen Wandel auf Erden erblickten, zu verklärter Göttlichkeit emporgehoben. Eine Gestalt, in der sich das Gefühl himmlischer Würde mit jungfräulicher Demuth auf unnachahmlich zarte Weise paart, schreitet sie auf Wolken aus einer Engelsglorie gleichsam dem Beschauer entgegen. Das leichte, wallende Gewand folgt in wundervollem Faltenschwunge ihrem schwebenden Schritte. Auf ihren Armen ruht das Kind, von kräftigen Körperformen und reizvoll natürlicher Haltung, den Blick voll unbeschreiblicher Tiefe in die Ferne gerichtet. Links schwebt, ebenfalls auf Wolken, der h. Papst Sixtus, für die Gemeinde bittend, rechts die h. Barbara, die durch eine liebliche Neigung des mild lächelnden Antlitzes die Gewähr jener Fürbitte zu verkündigen scheint. Zwei Engel von kindlicher Anmuth und Bedeutsamkeit des Ausdrucks und kräftig blühenden Körperformen, füllen auf eine Brüstung gestützt den unteren Theil des Bildes aus. Das Werk hat eine vielfach merkwürdige Geschichte. Es wurde von den Mönchen des Klosters des h. Calixtus zu Piacenza zum Schmuck einer Processionsfahne bestellt; vielleicht durch die Eigenthümlichkeit dieser Aufgabe veranlasst, und durch eine glückliche Inspiration seines Genius gehoben, führte Rafael die Composition unmittelbar mit Rothstift auf der Fläche aus und gab ihr in derselben Eile auch die malerische Vollendung. Von vorhergegangenen Studien finden sich nämlich, abweichend von andern Werken Rafaels, zu diesem Bilde keine Spuren. Ausserdem ist es durch Vergleichung der Madonna mit einem, ebenfalls in Rafaels letzten Jahren entstandenen Bilde seiner Geliebten in der Galerie des Palastes Pitti zu Florenz ermittelt, dass die Züge dieser letzteren dem Meister bei der Conception der himmlischen Jungfrau als Vorbild gedient haben. Eine derartige geistige Durchdringung und Steigerung des Natürlichen zur Idealität macht einen wesentlichen Zug in Rafaels Kunstweise aus. Später wurde das Bild von jenem Dienst bei Processionen befreit und seinem hohen Werth angemessener als Schmuck des Hauptaltars der bezeichneten Klosterkirche aufgestellt. Von dieser wurde es dann im J. 1754 von König August III. um den Preis von 60,000 Gulden und gegen Ersatz durch eine alte Copie für die Galerie zu Dresden erworben. Es hat eine Höhe von 9′ 3″ und eine Breite von 7′. — Nach der Lithographie von Hanfstängl.

Fig. 8. **Triumph der Galathea.** Wir haben auf Taf. 71, Fig. 3 den Hauptraum des reizenden Landhauses vorgeführt, welches, ursprünglich für Agostino Chigi erbaut, nach seinen späteren Besitzern den Namen der Farnesina erhalten hat. In einem Nebengemach dieses Gebäudes malte Rafael um das Jahr 1514 das herrlichste seiner mythologischen Bilder, den Triumph der Galathea. Es ist die Schönheit selbst, die in Gestalt der von Delphinen über das Meer gezogenen Nymphe triumphirt, die Schönheit als Erweckerin der Liebe. Wie sie daherzieht, das schöne Antlitz, das der Meister nach eigener Aussage einer seinem Geist vorschwebenden Idee des Schönen nachbildete, sehnsuchtsvoll emporgerichtet, belebt sich das Meer um sie mit Gruppen von Tritonen und Nereïden,

die von den Pfeilen schwebender Amorinen getroffen, in Umarmung und lustigem Getöse die Göttin feiern. Ein geflügelter Liebesgott lässt sich von den Delphinen mitziehen, deren schleuniger Zug die Nymphe zu einer reizenden Beugung des schönen Körpers veranlasst. Die Formen sind von kräftiger, ernster Schönheit; das Bild ist mit geringer Ausnahme von Rafaels eigner Hand al fresco ausgeführt. — Bartsch, peintre graveur, XIV, n. 350, Stich von Marc Anton.

Tafel XVI. (79.)

MALEREI DES RAFAEL.

Fig. 1. **Die Schule von Athen.** Auf dieser Tafel repräsentiren wir die grossen historisch-symbolischen Compositionen, welche Rafael in den letzten Jahren seines Lebens im Auftrage der Päpste Julius II. und Leo X. für die Zimmer des Vaticans theils entwarf, theils selbst an den Wänden ausführte. Zu den letzteren gehört das vorstehende Gemälde, welches, unter dem Namen der Schule von Athen bekannt, einen Hauptschmuck des ersten, für Julius II. im J. 1511 vollendeten, Zimmers der sog. Camera della Segnatura bildet. Die dem Meister in diesem Gemälde gesetzte Aufgabe war eine Darstellung der antiken Philosophie, als Lehrerin und Vorbild der Menschheit, in einem Verein der geistigen Heroen alter und neuerer Zeit. Wir lassen es dahin gestellt, ob Rafael den nähern Inhalt seines Werkes, insbesondere den Stoff zur persönlichen Charakteristik der verschiedenen Gestalten aus sich selbst geschöpft habe oder hiebei von einem seiner gelehrten Freunde am päpstlichen Hofe unterstützt worden sei: immer verdient die künstlerische Anordnung des Bildes, worin sich neben der historischen Entwickelung der griechischen Philosophie auch die geistige Abstufung jener Heroen abspiegelt, bis ins Einzelne hinein unsere grösste Bewunderung. In einer Halle, die einen Durchblick auf einen prächtigen Kuppelraum gestattet — leider musste der obere Theil desselben wegen Mangels an Raum auf unserem Bilde weggelassen werden — sind die griechischen Weisen auf zwei, durch vier Stufen getrennten, Plänen zu verschiedenen Gruppen versammelt. Links im Vordergrund sitzt, in einem aufgeschlagenen Buche schreibend, Pythagoras, der Gründer der ersten philosophischen Schule Gross-Griechenlands, umgeben von seinen Schülern, von denen der dem Pythagoras links zunächst sitzende, mit dem Tintenfass, neuerdings für Archytas, der hinter Pythagoras stehende, und ihm über die Schulter schauende (früher für den arabischen Philosophen Averroës gehalten) als Alkmaeon erklärt wird. In dem weiblichen Kopf, der hinter der Säulenbasis hervorschaut, mag Theano, die Gattin des Pythagoras, in dem Jüngling mit der Tafel, auf welcher Tonintervalle gezeichnet sind, dessen Sohn Telauges zu erkennen sein. Von dieser Gruppe durch einen aufrecht stehenden Mann getrennt, welchen man wohl auf Anaxagoras, Perikles Freund, den Ersten, der sich von der ionischen Naturlehre zu

einer Philosophie des Geistes erhob, zu deuten haben wird, sitzt in tiefes Nachdenken versunken, auf einen Untersatz sich stützend, als Vertreter der ionischen Naturphilosophie Heraklit von Ephesus, von seinen Zeitgenossen der Dunkle genannt und als solcher hier sowohl durch die Farbe seines Gewandes als durch Haltung und Ausdruck trefflich bezeichnet. Weiter zur Linken hinter der Säulenbasis ist Demokrit, der lachende Philosoph von Abdera, zu erkennen, der das Haupt bekränzt in einem Buche blättert, von Jünglingen und Knaben umgeben. Darüber entfaltet sich dann das Bild der attischen Schule, deren erster Gründer Sokrates über Anaxagoras — der von Heraklit zu ihm gleichsam den Uebergang bildet — in einem Kreise von Zuhörern und Anhängern auf der oberen Stufe zur Linken dargestellt ist. Er scheint sich mit seiner an den Fingern abgezählten Dialektik insbesondere an Alkibiades zu wenden, der ihm, in ritterlicher Rüstung, anmuthig-lässig gegenübersteht. In der Ecke links erkennt man eine Gruppe der von Sokrates bekämpften Sophisten, zwischen Alkibiades und Anaxagoras endlich eine schöne Jünglingsgestalt im weissen Mantel, früher für einen Herzog von Urbino, von Passavant, dessen geistvolle Erörterungen die Grundlage der neueren Interpretation abgeben müssen, für Empedokles erklärt. Die Mitte des ganzen Bildes aber nehmen die beiden Heroen ein, in denen auch die griechische Speculation ihren Glanz- und Mittelpunkt findet, Plato und Aristoteles. Sie stehen unter dem Scheitelpunkt des Hallengewölbes auf der oberen Abstufung, der erstere in begeisterter Haltung mit der Rechten nach dem Himmel, dem Sitze der Ideen, weisend, der andere bedächtig umschauend auf der Erde, dem Felde seiner rastlos allumfassenden Forschung, beide von einer Schaar ihrer Schüler beobachtet. In der Jünglingsgestalt zur Linken des Plato glaubt man Alexander den Grossen, in dem bärtigen, langbekleideten Greise zur Rechten des Aristoteles den Cardinal Bembo dargestellt zu sehen. Eine abgesonderte Stellung nimmt, wie in der Geschichte, so auch hier, der nachlässig auf die Stufen hingestreckte Diogenes ein. Auch Epikur wendet, die Stufen zur Rechten Bembo's herabschreitend, der Mittelgruppe den Rücken zu, während Aristipp, dem Epikur zugewendet, verächtlich auf den liegenden Cyniker hinweist. In der gegen eine Säulenbasis gelehnten, auf dem einen Knie schreibenden Figur glaubt Passavant einen Vertreter des Eklekticismus zu erkennen, jener Richtung, welche die ausgestorbene Originalität des Denkens durch wählerisches Aneignen und Combiniren zu ersetzen suchte; und in der auf dasselbe Postament sich stützenden Figur, welche auf den schreibenden Jüngling spöttisch herabschaut, mag danach der Hauptvertreter des fast gleichzeitig mit jener Richtung auftretenden Skepticismus, Pyrrho von Elis, dargestellt sein. Den Abschluss des Ganzen macht endlich die Gruppe im Vordergrunde rechts, in welcher wir, von der Höhe des Reingeistigen herabsteigend, die von der Philosophie geschaffenen und beherrschten Erfahrungswissenschaften veranschaulicht finden. Da bemerkt man zunächst einen Lehrer der Mathematik, Euklid oder Archimedes, Figuren auf eine Tafel zeichnend, welche vier ihm zugesellte Jünglinge eifrig betrachten. Neben ihm weiter rechts stehen

zwei Männer mit Himmelsgloben in der Hand, Ptolemäus, als Vertreter der Astronomie, Zoroaster, als der der Astrologie. Und wie Rafael in dem Mathematiker die Züge seines Oheims, des grosen Bramante, benützte, so stellte er sich ganz am Ende des Bildes zur Rechten selber dar, neben seinem verehrten Lehrmeister Pietro Perugino. Genauer in das Einzelne einzugehen, verbietet uns der Raum. Es mag genügen, in dem Obigen auf den wunderbaren Einklang hingewiesen zu haben, der hier zwischen Gedachtem und Malerischem, Inhalt und Formgebung sich bis in die feinsten Züge hinein verfolgen lässt und dessen Harmonie durch eine gleiche Vollendung der Farbenwahl und Lichtabstufung unterstützt und gesteigert wird. — Nach dem Stich von Joannes Volpato.

Fig. 2. **Der bethlehemitische Kindermord.** Ein zweites Hauptwerk, welches Rafael in den ersten Jahren der Regierung Leo X. übernahm, sind die Entwürfe zu den Tapeten, womit jener Papst die Wände der von Michel Angelo's Hand an der Decke ausgemalten vaticanischen Capelle (vgl. Taf. 77, Fig. 2—7) schmücken liess. Dieselben wurden nach Rafaels Entwürfen zu Arras in Flandern, in Gold, farbiger Seide und Wolle gewirkt und haben von jenem Orte den Namen „arazzi" erhalten. Man theilt die dazu angefertigten Entwürfe in zwei Reihen, von denen die der ersteren, die sogen. arazzi della scuola vecchia, an den Wänden der Capelle wirklich angebracht und nur für diese gearbeitet wurden, während die anderen, die arazzi della scuola nuova von der Fabrik selbstständig unternommen und auch weit freier nach kleinen Zeichnungen des Meisters angefertigt sein sollen. Zu den letzteren zählt man die Zeichnung des vorliegenden Bildes, einer Composition voll. lebhafter dramatischer Bewegung, die sich ausser der vollendeten Formenschönheit namentlich durch die Kühnheit und Gewalt der Motive, das Rührende und Ergreifende der Situationen auszeichnet. Es ist die Darstellung des bethlehemitischen Kindermordes. Im Vordergrunde erblickt man zwei Gruppen, in deren einer ein Krieger der von ihm verfolgten Mutter ihr ängstlich an den Busen gepresstes Kind zu entreissen droht, während seine Rechte schon das Schwert zückt, um das mörderische Werk zu vollziehen; in der andern ist ein zweiter Krieger im Begriff, den tödtlichen Hieb gegen ein Kind zu führen, das die vor ihm knieende Mutter mit dem eigenen Körper zu schützen sucht. Zwischen beiden bemerkt man eine Mutter, die ihr Kind mit beiden Armen fest an die Brust drückt, gerade dem Beschauer entgegenfliehend, ein durch diese schwierige Stellung meisterhaft gesteigertes Bild des Entsetzens. Den Mittelgrund füllen ähnliche, stürmisch bewegte Scenen aus; im Hintergrunde erblickt man eine Stadt mit einer, den römischen ähnlichen, Brücke. — Nach dem Stich von Marc Anton.

Fig. 3. **Der Tod des Ananias.** Den Schluss der rafaelischen Werke machen wir hier mit einem der arazzi della scuola vecchia, welches den Gipfelpunkt der dramatisch-historischen Compositionsweise seiner letzten grossen Werke bezeichnet, der Darstellung des Todes des Ananias. Der Entwurf zu dieser Tapete wurde von Rafael mit den andern neun gleichartigen Compositionen in den Jahren 1515 und 1516 unter Beihülfe seines

Schülers Francesco Penni in Wasserfarben ausgeführt, dann unter der Leitung eines andern Schülers zu Arras gewirkt und war mit unter den im Jahre 1519, ein Jahr vor Rafael's Tode, in Rom vollendet eintreffenden Tapeten, deren Anschauen einen Vasari, den leidenschaftlichsten Anhänger des mit Rafael rivalisirenden Michel Angelo, zu dem Ausspruche hinriss: sie scheinen mehr durch ein Wunder denn durch menschliche Kunst entstanden zu sein. Und die Tiefe der Auffassung, die treffende Anschaulichkeit wie die lebendige Charakteristik des vorliegenden Bildes rechtfertigen einen solchen Ausspruch vollkommen. Wir heben nur das Hauptsächliche hervor. Auf einer um neun Stufen erhöhten Tribüne stehen im Mittelgrunde des Bildes neun Apostel, bereit die Beiträge der Gemeindemitglieder in Empfang zu nehmen, die man etwas weiter im Hintergrunde rechts Johannes und einen andern Apostel wieder unter die Armen und Bedürftigen vertheilen sieht. Unter den Gemeindemitgliedern war Ananias, der da kam, den Erlös eines verkauften Ackers den Aposteln einzuhändigen, aber im Einverständniss mit seiner Frau Saphira einen Theil des gelösten Geldes verheimlichte. Da spricht zu ihm Petrus, den wir inmitten der Apostel erblicken: „Ananias! warum hat der Satan dein Herz erfüllt, dass du dem heiligen Geist lügest und entwendest von dem Gelde des Ackers?" und Jacobus begleitet, wie wir sehen, diese Worte mit einer Berufung an den Himmel, zu dem er die Rechte mahnend emporhebt. Petri Worte wirken mit göttlicher Gewalt: Ananias sinkt wie vom Blitz getroffen zu Boden und gibt augenblicklich seinen Geist auf. Entsetzen, Staunen und Mitleid malen sich im Kreise der Umstehenden, von denen einige zur Hülfe herbeieilen, andere selbst mit in die Kniee gesunken scheinen, durch ihre Bewegungen das Plötzliche des Vorganges andeutend. Dieses ist auch durch den bemerkenswerthen Zug geschildert, dass Saphira, verschmitzt lächelnd, noch damit beschäftigt ist, das den Aposteln einzuhändigende Geld noch einmal zu überzählen, ohne von dem Strafgericht, das inzwischen über ihren Mann hereingebrochen ist, eine Ahnung zu haben. Der unserer Abbildung zu Grunde liegende Carton befindet sich mit sechs andern aus derselben Tapetenreihe in der Sammlung auf Schloss Hamptoncourt bei London. — Nach dem Stich von T. Holloway.

Tafel XVI A. (79 A.)

MALEREI DER SCHÜLER UND NACHFOLGER RAFAEL'S.

FIG. 1. **Madonna del Sacco, von Andrea del Sarto.** Ehe wir zu dem bezeichneten Inhalt dieser Tafel übergehen, sei hier noch einmal des Andrea del Sarto gedacht, dessen Kunstweise auf Taf. 76, Fig. 5—9 nicht genügend repräsentirt werden konnte. Die vorstehende Abbildung gibt sein bestes Frescogemälde, die sog. Madonna del Sacco, in einer Lünette der in den Kreuzgang von S. Annunziata zu Florenz führenden Kirchthüre. Wir sehen hier Maria mit dem Kinde und Joseph zu einer schön

gerundeten Gruppe vereinigt. Christus ist als Knabe dargestellt, eine in formeller Hinsicht glückliche Aenderung, Joseph dagegen jünger als gewöhnlich, im blühenden Mannesalter; mit dem Lesen eines Buches beschäftigt ist er auf einen Sack hingelagert; letzterer hat den Namen des Bildes veranlasst. Die Zeichnung der Gestalten ist gross und bestimmt, der Faltenwurf leicht und frei, die technische Ausführung von ungewöhnlicher Vollendung. An der Architektur des Bildes befinden sich die Inschriften: Quem genuit adoravit, und An. Dom. MDXXV. — Nach dem Stich von Ferd. Gregorius.

FIG. 2. **Portrait des Giulio Pippi, genannt Romano.** Unter den Schülern Rafaels nimmt Giulio Pippi, gewöhnlich Giulio Romano genannt (c. 1492—1546) der Begabung nach die erste Stelle ein. Er stand in des Meisters letzter Lebensperiode mit diesem in nächster Beziehung und führte einen Theil seiner Werke in würdiger Weise aus, wandelte dann aber, nach Mantua in die Dienste des Herzogs berufen und dort übermässig beschäftigt, seine eigenen Bahnen. — Nach dem Stich von J. L. Potrelle.

FIG. 3. **Diana mit den Nymphen von Giulio Romano.** Charakteristisch für diese ihm eigene Kunstweise ist es, dass er sich von dem Gebiete der kirchlichen Malerei, auf dem er in seiner früheren Zeit einzelne Werke von rafaelischer Schönheit hervorgebracht hatte, vollständig lossagte und den mythologischen Stoffen die ganze Fülle seiner Erfindungskraft und eine raffinirte Virtuosität der Ausführung zuwandte. Der von ihm selbst erbaute Palazzo del Tè bei Mantua vereinigt eine grosse Anzahl derartiger Werke von seiner Hand. Davon nimmt die von uns ausgewählte Gruppe, Diana mit den Nymphen, eine Abtheilung der Decke des sog. Saales der Giganten ein, auf welcher die Welt des Olympos zur Anschauung gebracht ist. Wir sehen die Göttin, ihr Rossegespann selbst lenkend, über die Wolken dahinbrausen. Eine Schaar von Nymphen mit Wassergefässen, in wild-graziösen Stellungen, scheint sich ihr entgegen zu stellen. Die leidenschaftliche Hast, die aus der ganzen Composition spricht, ist auch in der Ausführung des Bildes wieder zu erkennen. — Domenico de' Rossi, Giove che fulmina li Giganti rappresentato in pitture da Giulio Romano in Mantova nel palazzo ducale detto del Tè, n. 6.

FIG. 4. **Anbetung des Kindes, von Benvenuto Tisio, genannt Garofalo.** Wenn der vorige Künstler sich aus Rafael's strenger Schule später zur Selbständigkeit und Ungebundenheit herausarbeitete, so finden wir in den Werken des Benvenuto Tisio oder Garofalo (1481—1559) eine entgegengesetzte Entwickelung. Garofalo wird seiner Abkunft und seinen früheren Leistungen nach zu den Ferraresen gerechnet, begab sich dann aber in Rafael's Schule und hat sich dort zu dem Sinn für leuchtende Farbe und harmonische Stimmung die grossen Züge der rafaelischen Idealbildung angeeignet. Wir bemerken einen Anklang an dieselbe auch in dem kleinen Bilde, welches die vorstehende Darstellung etwa in halber Grösse vorführt. Maria kniet in demüthiger Haltung anbetend vor dem auf der Erde schlafenden Kinde, auf dessen anderer Seite ein geflügelter Engel kniet, die Dornenkrone über des Kindes Haupt haltend. In dem

oberen Theil des Bildchens, der auf der Abbildung weggelassen werden musste, bemerkt man Engel mit den Marterwerkzeugen auf Wolken. Das Original ist auf Holz gemalt und befindet sich im Louvre. — **Recueil d'estampes d'après les plus beaux tableaux qui sont en France, Tom. I, pl. 72, Stich von Jean de Poilly.**

FIG. 5. **Neptun, von Pierino Buonaccorsi, genannt Perin del Vaga.** Pierino Buonaccorsi, genannt Perin del Vaga (1500—1547) gehörte zu den weniger begabten und selten glücklichen Schülern Rafael's, so dass es erklärlich ist, wie die von ihm in Genua gestiftete Schule dem Manierismus schon in der nächsten Folgezeit anheimfallen konnte. Der vorgeführte Neptun, zwischen Seepferden, den Dreizack in der Hand, nackt auf dem Meer stehend, das Haupt von dem über die rechte Schulter geschlagenen Gewand umwallt, gibt hievon eine Anschauung. Die Figur ist in Formgebung und Bewegung mangelhaft, und lässt vollends im Ausdruck des Kopfes auch die letzte Spur rafaelischer Hoheit vermissen. Das Original gehört zu vier Darstellungen des Neptun und der Amphitrite, welche nach der Zeichnung Perin del Vaga's von Giorgio Ghisi aus Mantua gestochen sind. — **Bartsch, Peintre graveur, vol. XV, G. Ghisi, n. 31.**

FIG. 6. **Orion und Diana, von Luca Penni.** Ein Verwandter des Perin del Vaga war Luca Penni, der Bruder des Gian Francesco Penni, einer der Lieblingsschüler Rafael's. Ihm gehört das Original dieses graziösen Bildes an, welches Diana von Orion auf den Schultern getragen darstellt, und nach einer Zeichnung Luca's ebenfalls von Giorgio Ghisi gestochen ist. Der Stich trägt die Inschrift: Luca Pennis R. invenit. Georgius Ghisi Mant. Fec. MDLVI. — **Bartsch, a. a. O. XV, n. 43.**

FIG. 7. **Drei Musen, von Francesco Primaticcio.** Francesco Primaticcio aus Bologna (1490—1570) war der bedeutendste unter den Mitarbeitern des Giulio Romano in Mantua und führte namentlich dessen Fresken im Palazzo del Tè mit aus (Fig. 3). Dann wurde er von Franz I. nach Frankreich berufen, um dort die Ausschmückung des Schlosses Fontainebleau zu leiten. Die Abbildung gibt einen Plafond aus demselben nach Giorgio Ghisi. Drei Musen und darüber ein geflügelter Genius mit Becken sind mit Musiciren beschäftigt. Der Stich ist mit den Buchstaben: Fran. Bol. in. und der Marke des Stechers bezeichnet. — **Bartsch, a. a. O. XV, n. 38.**

FIG. 8. **Hercules und der Centaur Nessus, von Rosso de' Rossi.** An demselben Schlosse war mit Primaticcio zugleich der Florentiner Rosso de' Rossi, von den Franzosen Maître Roux genannt, (1496—1541) beschäftigt und pflegt daher zugleich mit Jenem als Gründer der sogenannten Schule von Fontainebleau betrachtet zu werden. Seine dort ausgeführten Werke gehören dem mythologischen Genre an und haben durchweg einen manieristischen Charakter. Wir veranschaulichen diesen durch die Abbildung des Stiches von Jac. Caraglio nach einer der zehn Darstellungen der Kämpfe des Hercules. Es ist hier die Rache des Hercules an dem Centauren Nessus dargestellt, der nach der schönen Deianira Verlangen tragend, desshalb, eben als er im Begriff ist, mit ihr über den Fluss Euenos davon zu fliehen, von dem Geschosse des Helden getroffen wird. Am Strande der bewegten Wogen des Flusses ist nach

Art der Antike der Flussgott selbst, eine liegende männliche Gestalt mit einer Urne, dargestellt. — Bartsch, a. a. O. XV, Jacques Caraglio, n. 45.

FIG. 9. **Der Parnass, von Caravaggio.** Für die Verpflanzung der rafaelischen Schule nach Neapel, freilich in stark naturalistischer Umbildung, pflegt Polidoro Caldara, nach seiner Heimath da Caravaggio genannt, als Hauptvertreter aufgeführt zu werden. Wir geben ein Beispiel seiner noch in Rom an Häuserfaçaden ausgeführten Werke, deren Technik den Namen al sgrafitto trägt. Dieselben sind durch Wegschaben einer auf schwarzen Grund aufgetragenen weissen Fläche hergestellt und sollen dem Caravaggio durch andere Schüler Rafael's, deren Handlanger er ursprünglich war, gelehrt worden sein. Vorliegende Abbildung stellt den Parnass dar, im Vordergrunde Musen und Dichter in ansprechender Gruppirung, im Hintergrunde den Pegasus und die unter seinem Hufschlag hervorquellende Hippokrene. Darunter die Inschrift: Nos Parnassi deserta per ardua dulcis raptat Amor. — Nach dem Kupferstich von Jac. Frey.

FIG. 10 und 11. **Tritoniden aus den Loggien des Vatican.** Die Malereien in der ersten Arcadenreihe des zweiten Stocks im Cortile di San Damaso des Vaticans, welche gewöhnlich kurz die Loggien genannt werden, hätten auf der vorigen Tafel ihre eigentliche Stelle finden sollen, da sie jedenfalls aus Rafaels Geist hervorgegangen und, wie man meint, auch durchweg nach seinen Zeichnungen ausgeführt sind. Die Ausführung kommt jedoch mit geringen Ausnahmen seinen Schülern zu, unter denen besonders Perin del Vaga, Giulio Romano, Francesco Penni und als Maler und auch Schöpfer des Dekorativen Giovanni da Udine genannt werden. Sowohl die Decke, als auch die Wände und Pfeiler waren in schöner Abstufung mit Malereien bedeckt, erstere mit Gegenständen des alten Testamentes, — der sogenannten rafaelischen Bibel — letztere mit allerlei anmuthigen Phantasiegebilden, theils figürlicher, theils rein dekorativer Art. Die beiden reizenden Figuren unserer Darstellungen werden auf Grund antiker mythologischer Anschauungen am besten als Tritonenweiber oder Tritoniden bezeichnet. — Nach den Stichen von Lasinio.

FIG. 12—15. **Arabesken aus den Loggien, von Giovanni da Udine.** Zur Vervollständigung des Vorigen folgen hier einige Beispiele der Arabesken des Giovanni da Udine, eines Malers der venetianischen Schule, der von Rafael angezogen die Dekoration der beschriebenen Räumlichkeiten mit übernahm und in bewundernswerther Weise durchführte. Das Reiche mit dem Anmuthigen, ewiger Wechsel und doch stete Harmonie sind im Ornament neuerer Zeit nie so innig und geistvoll verschmolzen, wie in diesen, durch Leo des X. Prachtliebe hervorgerufenen Hallen. — Nach den Stichen von Lasinio.

FIG. 16. **Anbetung des Kindes, von Gaudenzio Ferrari.** Schliesslich möge hier ein Werk des Gaudenzio Ferrari (1484—1549) stehen, eines aus der Mailänder Schule hervorgegangenen Künstlers, der unter anderen Einflüssen auch den des Rafael erfahren und wohl von ihm die Würde der Auffassung sich angeeignet hat, die einige seiner Werke auszeichnet. Von diesen ist hier eine Anbetung Christi ausgewählt, die er in der Kirche S. Maria di Loreto, unweit von Varallo in Piemont, in Fresco malte, und

deren Entstehung wahrscheinlich zwischen die Jahre 1527—1529 fällt. An dem Bilde wird ausser der gelungenen Anordnung das durch eine treffliche technische Behandlung erzeugte, helle und freundliche Colorit hervorgehoben. — Le opere del pittore e plasticatore Gaudenzio Ferrari disegnate ed incise da Silvestro Panazzi, dirette e descritte da Gaudenzio Bordiga, Milano 1835, Lief. II.

Tafel XVII. (80.)

MALEREI DER VENETIANER.

Fig. 1. **Portrait Tizian's.** Tiziano Vecellio (1477—1576) repräsentirt in sich allein die ganze Entwickelung der venetianischen Malerei des 16. Jahrhdts.; wir betrachten ihn daher zuerst auf dieser Tafel, obwohl einige der nächstfolgenden Meister ihm der Zeit nach voranstehen sollten. — Nach dem Stich von Agostina Carracci.

Fig. 2. **Christus mit dem Zinsgroschen, von Tizian.** Als Grundzug in Tizian's Malerei wird jene hohe Ruhe und Harmonie der Auffassung zu betrachten sein, deren Ausdruck wir in gleicher Weise an den Marmorbildern der Hellenen bewundern. In diesem inneren Anschauen der Dinge, nicht in irgend einer äussern Form oder in der Uebereinstimmung ihrer Gegenstände, ist die Verwandschaft zwischen ihm und der Antike begründet. Wir empfinden dies sogleich bei dem ersten hier vorgeführten Bilde, dem sog. Cristo della moneta, der vollendetsten Darstellung des von Tizian ausgebildeten Christusideals. Eine hohe Meisterschaft des Colorits, die edelste Schönheit und eine unübertreffliche Feinheit des Ausdrucks kommen hier zusammen; die volle Weihe erhält das Kunstwerk aber erst durch jene göttliche Ruhe des Gemüthes, die aus dem Antlitze Christi hervorleuchtet. Der Heiland schaut dem verschlagen lächelnden Pharisäer, der die verfängliche Frage nach dem Zins des Kaisers an ihn richtet, bis auf den Grund des Herzens, aber kein Zug verräth in dem von hoher Klarheit erfüllten Antlitz eine Erregung seines Innern. Das Bild wurde von Tizian in seiner früheren Lebenszeit für den Herzog von Ferrara gemalt, und befindet sich jetzt in der Galerie zu Dresden; 2′ 8″ hoch und 2′ breit. — Nach der Lithographie von Hanfstängl.

Fig. 3. **Diana und Kallisto, von Tizian.** Mit welcher frischen Originalität der Meister die antiken Stoffe behandelte, zeige dieses anmuthige Bild der Diana, deren Nymphen eben im Begriff sind, den Fehltritt einer ihrer schönen Begleiterinnen, der Kallisto, zu entdecken. Diana sitzt unter Gebüschen am Ufer eines Baches, auf ihren Jagdspeer gestützt, in würdevoller Haltung, die Linke ernst und vorwurfsvoll auf die arme Kallisto gerichtet, welche jenseit des Baches mit verzweiflungsvoller Geberde sich den Armen ihrer Gespielinnen hingeben muss. Durch das Ganze geht ein Zug von Humor und heiterer Lebenslust. Gegen den Hintergrund zu erhebt sich ein Brunnenbecken, auf welchem die Statue

der Diana mit einem Hirsche steht. Das Bild ist in mehrfachen Wiederholungen vorhanden. — Nach dem Stich von Cornelius Cost.

Fig. 4. **Grablegung, von Tizian.** Unter den dramatischen Darstellungen biblischer Gattung aus Tizian's Blüthezeit nennen wir zunächst die Grablegung Christi im Palazzo Manfrin zu Venedig. Wir sehen den Leichnam des Heilandes von Zweien seiner Jünger getragen; Johannes hilft ihnen, die rechte Hand des Herrn ergreifend. Zur Linken stehen die Frauen: Maria mit gefalteten Händen dem Sohne voll tiefen Schmerzes in's Antlitz blickend, Magdalena, die fast hinsinkende unterstützend, doch ohne selbst von Christus die Augen abzuwenden. Eine ernste, tiefreligiöse Stimmung durchweht die einfache Gruppe, und in der schönen Abstufung der Farben spricht sich eine innige Harmonie der Empfindung aus. — Nach dem Stich von Rousselet.

Fig. 5. **Mariä Himmelfahrt, von Tizian.** Den höchsten Ausdruck reiner begeisterter Glückseligkeit erreicht die Malerei Tizian's in dem grossen Bilde von Mariä Himmelfahrt in der Akademie zu Venedig. Das Bild zerfällt in zwei Hauptgruppen. In der unteren erblickt man die Apostel, um das leere Grab der Maria versammelt, in Staunen und Entzücken zum Himmel aufblickend. Petrus ist eben im Begriff, sich bewundernd auf die Kniee zu werfen, Johannes und die Anderen stehen um ihn in den bewegtesten Stellungen und folgen der himmelan Gehobenen mit Augen und Händen. Diese selbst nimmt dann den Mittelpunkt des oberen Theiles ein. Sie steht auf duftigen Wolken inmitten einer Himmelsglorie; in ein rothes Gewand gekleidet, welches ein blauer vorn zusammengeschürzter Mantel umwallt, hebt sie Antlitz und Arme schwärmerisch nach oben, wo Gott Vater in einer Schaar von Engeln ihrer mit ausgebreiteten Armen wartet. Einer der Engel hält die Krone über ihrem Haupt. Ein Zug von unendlicher Seligkeit geht durch alle Gestalten der beiden Gruppen hindurch und der wunderbare Glanz, in welchem die Glorie strahlt, scheint nur der Ausfluss der inneren Freude zu sein, der in der Verklärten wie in den Figuren der irdischen Gruppe waltet. Das Bild ist 6,88 Met. hoch und 3,44 Met. breit, und wurde in den Jahren 1508—1516 für die Kirche S. Maria Gloriosa des Ordens der Frari zu Venedig gemalt, dann aber wegen der schädlichen Wirkung des Kerzenrauches von dem Altar entfernt und in die Sammlung der Akademie übergesiedelt. In dieser befindet es sich jetzt als eine ihrer schönsten Zierden. — Pinacoteca dell' Academia Veneta, vol. II, tav. I.

Fig. 6. **Maria mit dem Kinde, von Giorgione.** Neben Tizian steht sein früherer Zeitgenoss Giorgione (1477—1511) als der eigentliche Gründer der venetianischen Schulrichtung des 16. Jahrhunderts da. Er entfaltet jenen Geist blühender Lebensfrische und strahlender Glückseligkeit, den wir bei Tizian bis zu den höchsten dramatischen Aufgaben verfolgen konnten, fast ausschliesslich in der Darstellung von Einzelcharakteren und ruhigen Gruppen, welche er mit der Gluth seiner Farbe und einem hohen Ernst der Durchbildung zu der Sphäre eines idealen Daseins zu erheben wusste. Wir geben von ihm eine Maria mit dem Kinde, welche früher zu den Zierden der Galerie Leuchtenberg in München gehörte.

Maria sitzt auf einer Steinbank in einem Gebüsch von Lorbeer und Rosen und hält das fast nackte Kind im Schooss. Beide blicken sich mit ruhigem Ernst in die Augen. Eine waldige Landschaft dehnt sich im Hintergrunde aus. Das Bild ist 2′ 10″ hoch und 2′ 2″ breit. — Muxel, Gemäldesammlung des Herzogs von Leuchtenberg, Hft. X, n. 56.

Fig. 7. **Portrait des Palma vecchio.** Jacopo Palma, il vecchio (der ältere) wurde zwischen den Jahren 1476 und 1482 geboren, und befolgte anfangs das Beispiel des Giovanni Bellini (vgl. Taf. 59, Fig. 3 und 4), bis er sich dann der neueren venetianischen Schule anschloss, die er jedoch mehr in ihrer Anmuth als in der männlichen Kraft ihrer Charakteristik erreichte. — Nach der Abbildung bei Vasari, Leben des Palma.

Fig. 8. **Der h. Petrus unter andern Heiligen, von Palma vecchio.** Zu seinen älteren Bildern, welche in der Strenge ihrer Auffassung und Durchbildung an Bellini erinnern, gehört das vorstehende, für die Kirche von Oderzo im Trevisanischen gemalte Werk, welches sich jetzt in der Akademie zu Venedig befindet. Der h. Petrus sitzt, Schlüssel und Buch haltend, auf einem erhöhten Thron und scheint den um ihn versammelten Heiligen seine Lehre vorzutragen. Vorn zur Rechten steht Johannes der Täufer, ein bärtiger Mann mit dem Kreuz in der Hand, den linken Fuss auf eine der Thronstufen setzend; hinter ihm befinden sich die h. Augusta und der h. Marcus mit dem Buche; zur Linken stehen der Apostel Paulus mit dem Schwert, hinter ihm die h. Justina von Padua und Tizian, Bischof von Oderzo. Das Bild gehört zur Gattung der sog. sante conversazioni. Die im Ganzen kräftige Durchbildung der Gestalten zeigt bisweilen eckige und unbeholfene Bewegungen und der Faltenwurf in einigen Theilen eine breite und schwere Behandlungsweise. — Pinacoteca dell' J. R. Academia Veneta, I, Taf. 35, Stich von Comirato.

Fig. 9. **Maria mit dem Kinde, Johannes der Täufer und die h. Catharina von Palma vecchio.** Als ein Beispiel jener weichen Anmuth, welche die späteren Bilder des Meisters auszeichnet, wählen wir eines seiner Werke in der Galerie zu Dresden aus. Es gehört zu den, insbesondere von Giorgione eingeführten, Halbfigurenbildern. Maria sitzt vor einem Teppich, das unbekleidete Kind von schönen vollen Körperformen auf dem Schoosse; sie berührt mit der Linken eine schmale Schriftrolle, welche Johannes der Täufer, ein bärtiger jugendlicher Mann mit dem Kreuz im Arm, ihr darzureichen scheint. Zwischen beiden im Hintergrunde steht die h. Catharina, mit feinem, lieblichem Angesicht und blondem Haar, das frei über ihre Schultern herniederwallt. 2′ 9″ hoch und 3′ 9″ breit. — Nach der Lithographie von Hanfstängl.

Fig. 10. **Christus und die Ehebrecherin, von Pordenone.** Eine noch grössere Sanftheit des Vortrags besitzt Licinio Regillo da Pordenone (c. 1484—1539), der Nebenbuhler Tizian's. Ein schönes Beispiel seiner Kunstweise bietet uns das in der Berliner Gemäldegalerie befindliche Bild der Ehebrecherin. In dem von mildem Ernst erfüllten Antlitz Christi, der reuigen Verschämtheit des schönen Weibes und den würdevollen Köpfen der Schriftgelehrten tritt eine feine Abstufung seelischen Aus-

drucks zu Tage. Die vollendete Modellirung und der Schmelz der Carnation, namentlich im Helldunkel, sind auch an diesem Bilde besonders hervorzuheben. Auf Leinwand, 3′ 2¼″ hoch und 4′ 6″ breit. — Nach der Lithographie von Fr. Jentzen in der Galerie des berliner Museums.

Tafel XVIII. (81.)

NIEDERLÄNDISCHE MALEREI.

Fig. 1. **Die Anbetung des Lammes, von Jan van Eyk.** — Im nördlichen Europa waren es die Niederlande, welche in der Schule von Flandern die erste, dem Realismus eines Masaccio und seiner Nachfolger (vgl. Taf. 67—70) verwandte, eigentlich moderne Kunstrichtung hervorbrachten. Als die Träger dieser Schule, die übrigens keineswegs einer vorbereitenden, durch den Zusammenfluss glücklicher Umstände geförderten Tradition entbehrt, sind die beiden Brüder Hubert und Jan van Eyk (zwischen 1366 und 1441) zu betrachten, von denen der Letztere, etwa 30 Jahre jünger als sein Bruder, eine bei Weitem grössere Bedeutung gewonnen hat. Unter ihren Werken nimmt das in vorstehender Darstellung repräsentirte grosse Altarbild, welches sie gemeinsam für eine Seitencapelle der Kirche des h. Bavo in Gent während der Jahre 1420—1432 ausführten, mit die erste Stelle ein. Im Ganzen von Hubert erfunden, zerfällt dasselbe in zwei Reihen von Tafeln, von denen ein Theil der oberen Reihe auch in der Ausführung demselben Hubert, die andern alle dem Jan van Eyk angehören. Wir betrachten von den letzteren das noch an seinem ursprünglichen Bestimmungsort befindliche Mittel- und Hauptbild, die Anbetung des Lammes, eine Composition, in der sich alle eigenthümlichen Vorzüge der Schule in grösster Vollständigkeit beisammen finden. Um das Lamm, als das Symbol Christi, sind nach einer Vorstellung der Apokalypse (cap. 7) die Engel, die Patriarchen, die Apostel, die Märtyrer und Märtyrerinnen, welche aus dem himmlischen Jerusalem herbeiziehen, anbetend geschaart. Ueber dem Lamm, das sein Blut in einen vor ihm stehenden Pokal fliessen lässt, schwebt die Taube des heiligen Geistes. Dieser einfache symbolische Vorgang ist nun aber hier, zum Unterschiede von der mittelalterlichen Auffassungsweise, gleichsam als Anlass benutzt, um die ganze Mannigfaltigkeit von Natur- und Menschenwelt, in näherem oder fernerem Bezug zu dem symbolischen Mittelpunkte, zur möglichst naturgetreuen Darstellung zu bringen. Ganz besondere Aufmerksamkeit erfordert der landschaftliche Hintergrund, dessen grosse Ausdehnung und unnachahmlich saubere und liebliche Ausführung für jene Zeit als ein wahres Wunderwerk betrachtet werden muss. Bei keinem gleichzeitigen Italiener, die bedeutendsten aus der Schlussepoche des Jahrhunderts nicht ausgenommen, findet sich die Natur mit dieser Wahrheit und Kunstvollendung behandelt; man ist daher berechtigt, die Gebrüder van Eyk als die Begründer der modernen Landschaftsmalerei anzusehen. Mit derselben Treue und Feinheit wird sodann in den Massen

von Figuren der ganze reiche Inhalt des damaligen Menschenlebens zur Anschauung gebracht. Der allen diesen heiligen Gestalten gemeinsame, tiefe Zug wahrer Frömmigkeit verbindet sich mit einer staunenswerthen Mannigfaltigkeit der Individualisirung, in welcher ein jeder Einzelne als ein nach Stand, Gemüth und Charakter Besonderer sich geltend macht. Eine entsprechende Detaillirung, bis in den zarten Grashalm und das Härchen der Augenwimpern hinab, begleitet den inneren Reichthum der Charakteristik und auch in der Farbe, deren glühend-saftige Behandlung einen Hauptvorzug der Schule bildet, ist hier schon eine Harmonie und feine Nüancirung zu bewundern, wie sie ebenfalls bei diesem Reichthum der Composition kein gleichzeitiger Meister des bevorzugten Italiens besessen hat. Einen bedeutenden Vorschub leistete den Flandrern indessen die von ihnen eingeführte Technik der Oelmalerei, ohne deren schmiegsames Bindemittel, verbunden mit einem neuen, glänzenden Firniss, jene feine Detaillirung in Form und Ausdruck unmöglich gewesen wäre. — Nach einem von Waagen herausgegebenen Kupferstich.

Fig. 2. **Darbringung Christi im Tempel, von Jan van Eyk.** — Die Einzelheiten in Gesichtsbildung und Gewandung, wie sie Meister Jan van Eyk zu behandeln pflegte, zeigt uns ein früher der Boisserée'schen Sammlung angehöriges und jetzt in der Münchener Pinakothek befindliches Bild auf dem Seitenflügel eines Altarschreines. Sein Gegenstand ist die Darbringung Christi im Tempel. Maria, eine schlanke Gestalt von überaus feiner Gesichtsbildung, in ein dunkles Gewand gehüllt, überreicht dem Hohenpriester das nackte Kind, das von diesem sorgsam in Empfang genommen wird. Hinter der Maria stehen Joseph und eine Jungfrau, in der Tracht der damaligen Zeit, mit Geschenken. Den Hintergrund bildet eine reiche Kirchenarchitektur romanischen Styles, in deren Details an den Arcaden, den mit Glasgemälden geschmückten Fenstern und der Durchsicht auf die Strasse, jene fleissige Durchführung wieder glänzend hervortritt. Auf unserer Darstellung ist der obere Theil des Bildes weggelassen. Das Gemälde zeigt die satten, leuchtenden Farben des Meisters in höchster Schönheit. Auf Holz, 4' 4" hoch und 2' 3" breit. — Sammlung nieder- und oberdeutscher Gemälde der Gebrüder Boisserée und Bertram, Taf. 14, Lithographie von J. N. Strixner.

Fig. 3. **Verkündigung, von Hugo van der Goes.** — Einer der nächsten Schüler der van Eyk war Hugo van der Goes, von dem wir auf vorstehender Tafel eine Darstellung der in der flandrischen Schule oft und mit besonderer Vorliebe behandelten Verkündigung Mariä mittheilen. Das Bild gehörte, wie das vorige, früher der Boisserée'schen Sammlung an und befindet sich jetzt ebenfalls in der Pinakothek zu München. In einem Zimmer, dessen gothische Wand- und Bodendecoration sich gleichfalls durch höchste Sorgfalt der Detaillirung auszeichnet, steht Maria aufrecht vor einem aufgeschlagenen Gebetbuch. Sie wendet sich eben mit demüthiger Geberde vom Lesen ab, um die Botschaft des Engels entgegen zu nehmen, der von links her, ein Scepter in der Hand und die Rechte leicht erhebend, in das Gemach hereinschwebt. Das Bild steht in der Erfindung wie in der edlen Durchführung der Form und Gewandung

dem Styl des Jan van Eyk sehr nahe. Sein Colorit ist von einer eigenthümlichen Helligkeit. Auf Holz gemalt, 3′ 8″ hoch und 3′ 5″ breit. — Boisserée a, a. O. Taf. 104.

FIG. 4. **Die Feier des Passahfestes, von Hans Memling.** — In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhdts. erreichte die flandrische Schule in Hans Memling (wahrscheinlich aus Brügge) die zweite und in ihrer Art höchste Stufe ihrer Entwickelung. Wenn uns auch von den meisten der Werke Memlings bestimmte Zeugnisse seiner Autorschaft fehlen, so sind doch die Züge seines Styles in der Regel so unverkennbar und einzig, dass eine Entscheidung nicht zweifelhaft sein kann. Wir lernen dieselben an den drei folgenden Bildern kennen. Das erste, in obenbezeichneter Darstellung veranschaulichte, gehört zu einer Reihe von vier auf die Feier des Abendmahls bezüglichen Gemälden, welche ursprünglich wohl die Flügel eines Altarschreines zierten und von denen jetzt zwei im Museum von Berlin aufbewahrt werden, während die beiden andern aus der Boisserée'schen Sammlung in den Besitz König Ludwigs von Baiern übergegangen sind. Zu den ersteren gehört unser Bild, die Feier des Passahfestes in einer jüdischen Familie. Wir sehen, wie der Vater das Osterlamm zerlegt, Frau, Tochter und Sohn, nebst zwei andern Männern, stehen reisefertig um den Tisch. Die Darstellung hat mit der Eyk'schen Schule jenen naiven Naturalismus gemein, der uns den heiligen Gegenstand im Gewande der damaligen Zeit mit aller Treue in Einrichtung, Kostüm und Baulichkeiten wiedergibt. Ein Hauch von inniger Religiosität durchweht die trauliche Scene. Auf Holz, 2′ 9″ hoch und 2′ $2^1/_2$″ breit. — Von C. Becker nach dem Berliner Original gezeichnet.

Fig. 5. **Die Ankunft der h. Ursula in Rom, von Hans Memling.** — Eines der vollendetsten Werke Memlings bilden die Malereien des Reliquienkastens der h. Ursula, welchen der Meister aus Dankbarkeit dem S. Johannes-Hospital zu Brügge stiftete. Die noch jetzt dort befindlichen Bilder stellen in einem zusammenhängenden Cyclus die Geschichte der h. Ursula dar, die der Legende nach von einem grossen Gefolge von Jungfrauen und Rittern, unter Anführung ihres Verlobten begleitet einen Zug von ihrer Heimath England nach Rom unternahm und auf der Rückkehr bei Köln nebst allen Begleitern den Märtyrertod erlitt. Unsere Tafel giebt den Augenblick, wo die Heilige in Rom vom Papst Cyriacus an den Stufen einer Kirche empfangen wird. An der Spitze ihres Gefolges kniet sie vor ihm mit gefalteten Händen nieder und empfängt seinen Segen. Hinter dem Papst stehen die Würdenträger der Kirche. In der Vorhalle zur Rechten sieht man gleichzeitig die Taufe mehrerer Jünglinge vornehmen, und im Hintergrunde derselben Räumlichkeit die Ertheilung der Hostie an die h. Ursula. Zur Linken eröffnet sich eine Fernsicht in eine Strasse Roms mit schönen Gebäuden und darüber dehnt sich eine bergige Landschaft aus. Das Bild vereinigt alle vorzüglichen Eigenschaften des Meisters: Feinheit der Charakteristik, Anmuth der Motive, eine leuchtende warme Farbe die zarteste Detaillirung und fügt überdies, in der meisterhaften Behandlung des Helldunkels den Vorzügen der flandrischen Schule eine bis dahin unausgebildete Seite der malerischen Technik hinzu.

Als Zeit der Entstehung des Werkes ist neuerdings mit Wahrscheinlichkeit das Jahr 1489 angesetzt. — La Châsse de Ste Ursule gravée au trait par Charles Onghena d'après Jean Memling avec texte par Octave Delepierre et Auguste Voisin, Bruxelles 1841, pl. III.

Fig. 6. **Der Erzengel Michael aus dem jüngsten Gericht, von Hans Memling.** — Die phantasievolle Seite der Natur des Meisters kommt am schlagendsten in dem grossen Altarbilde der Marienkirche zu Danzig zu Tage, welches früher einem andern Künstler der flandrischen Schule zugeschrieben ward, in letzter Zeit jedoch von competentester Seite als Memlings Werk anerkannt ist. Dasselbe enthält auf drei Tafeln eine mit ergreifender Tiefe des Gedankens und bewundernswerther Meisterschaft ausgeführte Darstellung des jüngsten Gerichtes, der Hölle und des Aufenthaltes der Seligen. Die hier ausgewählte Figur des Erzengels Michael bildet den Mittelpunkt des Weltgerichtsbildes. Der Engel, eine an Grösse Alles überragende Jünglingsgestalt in spiegelglatter goldener Rüstung, wägt zwei Menschenleben gegeneinander ab und schickt sich eben an, die eine, die zu leicht befunden, in den Abgrund der Verdammniss hinabzustossen. Im Hintergrunde sieht man andere Auferstandene und die Engel mit den Posaunen des Gerichtes. Auf dem Bilde steht die Jahreszahl 1487. — Nach einem Kupferstich.

Tafel XIX. (82.)

DEUTSCHE MALEREI.

Fig. 1. **Christus am Kreuz, von Martin Schön.** — Von den verschiedenen deutschen Malerschulen des 15. Jahrhdts., deren Kunstweise trotz der langandauernden Herrschaft des germanischen Styles sich dem mächtigen Einfluss des von Flandern her eindringenden Realismus nicht entziehen konnte, behauptete die schwäbische eine eigenthümlich selbständige Haltung. Ihr Hauptzug ist die ideale Höhe und Innigkeit der Auffassung, wogegen jene flandrische Sorgfalt in der Detaillirung mehr zurücktritt. Als Repräsentanten dieser Schule führen wir den Meister Martin Schongauer auf, wegen seiner künstlerischen Vollendung von den Zeitgenossen Hübsch Martin, und daher neuerdings in der Regel Martin Schön genannt. Er war von Geburt wahrscheinlich ein Ulmer und in dieser Stadt um die Mitte des Jahrhunderts thätig, wanderte dann nach Colmar im Elsass, und starb dort im Jahre 1488. Der in seinen Werken herrschende Verein von Innigkeit und idealer Schönheit der Gesichtsbildung macht es erklärlich, dass er, wie überliefert wird, mit Pietro Perugino (vgl. Taf. 70, Fig. 3) in freundlichem Verkehre stand und öfters Zeichnungen austauschte. Unsere Abbildung ist die Reproduktion eines seiner zahlreichen Kupferstiche und zeigt den Gekreuzigten, von Maria und Johannes betrauert; geflügelte Engel in weiten Gewändern umschweben das Kreuz, das Blut des Heilandes in ihre Kelche auffangend. Die Com-

position ist von wohlthuender Harmonie; die Formen sind schmächtig, aber von grosser Feinheit; der Ausdruck der Köpfe tief und ergreifend. — Bartsch, a. a. O. Tom. VI. n. 25.

FIG. 2. **Anbetung der h. drei Könige, von Martin Schön.** — Diese ebenfalls nach einem Kupferstich gefertigte Darstellung der Anbetung des Christkindes durch die h. drei Könige ist geeignet, den oben bereits angedeuteten Mangel übertriebener Schmächtigkeit in den Formen, welchen der Meister mit der oberdeutschen Schule gemein hat, besonders deutlich zu machen. Wir sehen die Könige mit ihrem Gefolge sich der Jungfrau nahen, welche mit dem nackten Jesuskinde im Schooss unter einer verfallenen Baulichkeit sitzt. Jene Schwäche kommt namentlich an der unsicheren Haltung der beiden stehenden Könige zu Tage. Abgesehen davon hat die figurenreiche Composition eine schöne Abrundung. — Bartsch, a. a. O. n. 6.

FIG. 3. **Die h. Katharina, von Martin Schön.** — In diesem Kupferstich der h. Katharina tritt neben der Zartheit der Formen der tiefernste Seelenausdruck, welcher die Köpfe Meister Martin's auszeichnet, deutlich hervor. Man beachte ausserdem die bauschige, in eckige Falten gelegte Gewandung, und das phantastische Diadem der Heiligen. — Bartsch, a. a. O. n. 65.

FIG. 4. **Christus am Kreuz, von Michael Wohlgemuth.** — In Michael Wohlgemuth von Nürnberg (1434—1519) repräsentiren wir den Beginn der fränkischen Malerschule, deren Gegensatz zu der oberdeutschen aus dem Vergleich des vorgeführten Bildes mit der entsprechenden Darstellung von Martin Schön auf Fig. 1 klar zu Tage tritt. Die Kreuzigung Michael Wohlgemuth's gehört zu einem, dem Maler im Jahre 1479 aufgetragenen, Altarschrein in der Frauenkirche zu Zwickau, der an den äusseren Seiten seiner Flügelthüren mit vier Scenen aus der Passion, an den inneren dagegen mit der Verkündigung Mariä, der Geburt Christi, der Anbetung der h. drei Könige und der h. Familie bemalt ist. Wir bemerken hier eine grosse dramatische Lebendigkeit der Composition, eine scharfe, oft in's Derbe und Unschöne ausschreitende Charakteristik, und zugleich die tiefste und wahrste Empfindung in den Zügen der hervorragenden Köpfe. Die Mängel von Wohlgemuth's Arbeiten, harter Faltenwurf, Unbestimmtheit des Körperbaues und eine bunte, fleckige Färbung treten an dem vorstehenden Bilde nur schwach hervor. — v. Quandt, die Gemälde des M. Wohlgemuth in der Frauenkirche zu Zwickau, Taf. IV.

FIG. 5. **Maria mit dem Kinde, von Hans Holbein dem Aelteren.** — Eine dritte Schule beginnt um die Mitte des 15. Jahrhdts zu Augsburg mit der Familie der Holbein, von deren zweitem Repräsentanten, Hans Holbein dem Aelteren, wir in vorstehender Abbildung eine Anschauung geben. Das Bild trägt die Jahreszahl 1499 und befindet sich gegenwärtig in der Moritzcapelle zu Nürnberg. Es zeigt die h. Jungfrau auf einem Thron, das nackte Kind zärtlich an die Brust drückend; zu den Seiten des Thrones stehen zwei geflügelte, langbekleidete Engel, der eine die Weltkugel mit dem Kreuz, der andere einen Apfel, auf dem ein Vogel sitzt, dem Kinde darbietend. Auch auf der Lehne des Thrones

sitzt ein Vögelchen. Die Figuren heben sich von dem Goldgrund mit eingepressten gothischen Verzierungen in kräftigen Farben ab. Die Köpfe zeigen einen schönen, milden Ausdruck und ein überaus zartes Colorit. Die Zeichnung ist von einer gewissen Schärfe, die Gewandung in eckige Falten gebrochen. Auf Holz, 1' 5" hoch und 1' breit. — Die Gemälde der Moritzcapelle zu Nürnberg, Heft 1, Taf. 1.

FIG. 6. u. 7. **Verkündigung Mariä, von Bartholomäus Zeitblom.** — Dieselbe Milde und Hoheit des Ausdrucks wie bei dem ebenbetrachteten Meister finden wir auch bei Bartholomäus Zeitblom, dem bedeutendsten Maler der Ulmer Schule. Wir geben von ihm zwei Tafeln des Altarwerkes in der Kirche auf dem Heerberge bei Gaildorf, welche zusammen die Verkündigung Mariä darstellen. Zu dem schlichten Ernst der Auffassung und dem milden Ausdruck der Köpfe gesellt sich hier eine grosse Einfachheit der Formen und eine, freilich etwas befangene, aber ansprechende Behandlungsweise. — Bartholomäus Zeitblom und seine Altarbilder auf dem Heerberge, dritte Veröffentlichung des Vereins für Kunst und Alterthum in Ulm und Oberschwaben, Ulm 1845.

FIG. 8. **Die h. Barbara, von dem Meister der Lyversberger Passion.** — Für die an Köln sich anschliessenden Bestrebungen dieser Zeit kann als Repräsentant ein unbekannter Maler gelten, dessen Hauptwerk die früher im Besitz des Stadtraths Lyversberg zu Köln befindliche Passion ausmacht. Ihm, und nicht dem oft mit ihm identifizirten Kupferstecher Israel von Meckenen, schreibt man die h. Barbara unserer Darstellung zu. Es ist nicht ohne Interesse, die ernstsinnige Gestalt dieses deutschen Meisters mit einer gleichen Darstellung aus der Schule Lionardo da Vinci's (Taf. 74, Fig. 8) zu vergleichen. — Bartsch, a. a. O. n. 122.

Tafel XX. (83.)

MALEREI DES ALBRECHT DÜRER.

FIG. 1. **Adam und Eva, Kupferstich.** — Ihren Höhenpunkt erreichte die deutsche Malerei im 16. Jahrhdt. in dem nürnberger Meister Albrecht Dürer (1471—1528), dem Schüler M. Wohlgemuth's (Taf. 82, Fig. 4). Von seltenem Reichthum der Erfindung entwickelte er in der Oelmalerei, im Kupferstich und im Holzschnitt eine gleich rastlose Kunstthätigkeit, deren Gegenstände theils der heiligen Geschichte, theils dem phantastischen Genre und dem Portrait angehören. Wir beginnen unsere Darstellungen mit einem Werke der ersteren Gattung, dem vom J. 1504 datirten Kupferstich Adam und Eva. Der Meister erscheint hier bereits von den beschränkten Fesseln seiner Schule vollständig befreit. Das Blatt zeigt eine vollendet schöne und naturwahre Behandlung des Nackten, und eine gleiche Freiheit der Bewegungen und des Ausdrucks. Auch in technischer Hinsicht wird es den besten Kupferstichen Dürers beigezählt. Es trägt die Inschrift: Albertus Durer Noricus faciebat. — Bartsch, a. a. O. vol. VII, n. 1, A, Kopie des Joh. Wierx vom J. 1566.

Fig. 2. **Maria mit dem Kinde, Kupferstich.** – Dieses Blatt, das unter dem Namen der Jungfrau mit dem Affen bekannt ist, hat vornehmlich die Bestimmung, die eigenthümlich genreartige Auffassung zu veranschaulichen, in welcher Dürer, wie die Kunst seines Zeitraums überhaupt, die heiligen Gegenstände zu behandeln pflegte. Wir finden Maria auf einer Holzplanke am Ufer eines Flusses sitzen, im Schooss das völlig nackte Kind, das sie mit der Rechten leise berührt, während die Linke auf einem Buche ruht. Das mit einem Vogel spielende Kind bildet in seiner schön bewegten Haltung mit der Mutter eine höchst anmuthige Gruppe. Zu ihren Füssen sitzt, mit einer Schnur an der Planke befestigt, ein Affe, der mit scherzhaft natürlichem Ausdruck aus dem Bilde herausschaut. Im Hintergrunde öffnet sich der Blick in eine weite Landschaft mit Gehöften und Gebüschen, durch welche sich ein Fluss in gefälligen Windungen hinschlängelt. Der Stich trägt nur Dürer's Monogramm. — Bartsch, a. a. O. n. 42.

Fig. 3. **Grablegung, Kupferstich.** – Die vorgeführte Grablegung Christi gehört zu einer Folge von 16 Kupferstichen, welche, unter dem Namen der Passion bekannt, Scenen aus der Leidensgeschichte Christi darstellen und nach einigen darauf befindlichen Jahreszahlen von 1507—1512 entstanden sind. Die Grablegung stammt aus dem letzten Jahre. Zwei Apostel und Joseph von Arimathia, an dem namentlich die kräftig realistische Anwendung des Zeitcostüms auffällt, sind beschäftigt, den Leichnam in das Grab zu legen. Der Apostel Johannes und drei heilige Frauen wohnen dem schmerzlichen Vorgange unter Aeusserungen lebhafter Trauer bei. — Bartsch, a. a. O. n. 15.

Fig. 4. **Abschied Christi von seiner Mutter, Holzschnitt.** – Aehnliche Folgen von Darstellungen aus der Leidensgeschichte enthalten die beiden im J. 1511 edirten Holzschnittwerke, welche den Namen der grossen und der kleinen Passion tragen. Letzterer gehört das vorstehende Blatt als eines der vorzüglichsten an. Christus steht, die Kreuzesfahne in der Hand, die Rechte zum Segnen erhebend, vor der an ihrem Betpult knieenden Maria, welche mit schmerzvollem Blick die Hände anbetend zu ihm emporhält. Die Darstellung ist von einem ergreifenden Ausdruck innigen Schmerzes erfüllt und reiht sich in ihrer einfachen, stylvollen Durchführung den vortrefflichsten Werken des Meisters an. — Bartsch, a. a. O. n. 92.

Fig. 5. **Die vier apokalyptischen Reiter, Holzschnitt.** – Neben der innigen Empfindung war das phantastische Element ein hauptsächlicher Zug in Dürer's Künstlernatur. Wir sehen dasselbe schon in seiner früheren Zeit an der im Jahre 1498 erschienenen Reihe von Holzschnitten sich bemerkbar machen, welche die mystischen Bilder der Offenbarung Johannis zur Darstellung bringen. Unser Bild enthält die vier Reiter nach Apokalypse cap. 6. In erster Reihe sehen wir, wie es dort heisst, „ein fahl Pferd, und der darauf sass, dess Name hiess Tod und die Hölle folgte ihm nach;" darauf folgt „ein schwarzes Pferd, und der darauf sass, hatte eine Waage in der Hand," die Personification der Hungersnoth; dann „ein ander Pferd, das war roth, und dem, der darauf sass, ward gegeben,

den Frieden zu nehmen von der Erde;“ und endlich „ein weiss Pferd, und der darauf sass, hatte einen Bogen, und ihm ward gegeben eine Krone,“ die Bilder des Krieges und der Pestilenz. Ueber den Reitern schwebt ein geflügelter, langbekleideter Engel, zu ihren Füssen liegen in schrecklicher Verwirrung Männer und Weiber theils schon darnieder, theils im Begriff zu stürzen, die Beute der Hölle, die in Gestalt eines Ungeheuers dem Tode folgt und eben einen Mann, der durch die Bischofsmütze als geistlicher Würdenträger bezeichnet ist, zu verschlingen droht. — Bartsch, a. a. O, n. 64.

FIG. 6. **Die Melancholie, Kupferstich.** — Eine gleich wunderbare Phantastik spricht aus dem berühmten Kupferstich der Melancholie, welcher hier in verkleinerter Abbildung mitgetheilt ist. Ein geflügeltes Weib von grandiosen Körperformen sitzt sie in trübes Nachdenken versunken auf einer Stufe am Boden, die Linke an die Wange gestützt, in der im Schooss ruhenden Rechten einen Cirkel haltend. Stundenglas, Waage, Säge und andere Instrumente sind an der Baulichkeit im Hintergrunde und am Boden vertheilt. Auf einem Mühlstein, der an der Wand des Hauses lehnt, sitzt ein geflügelter Genius, emsig mit Schreiben beschäftigt; daneben kauert ein grosser Hund am Boden. Der Absonderlichkeit wegen sei auch auf die an der Mauer befindliche Tafel hingewiesen, auf welcher die Zahlen von 1 bis 16 in 4 Reihen so vertheilt sind, dass je vier in einer Reihe oder in der Diagonale zusammengezählt die Summe 34 geben. Aus der Zusammenstellung der vier mittleren Zahlen der untersten Reihe ergiebt sich die Jahreszahl des Werkes 1514. Am Himmel endlich trägt eine fliegende Fledermaus auf ihren ausgebreiteten Flügeln die Inschrift Meloncolcia SI: der Stich ist in technischer Hinsicht höchst vollendet. — Bartsch, a. a. O. n. 74.

FIG. 7. **Ritter, Tod und Teufel, Kupferstich.** — Von ähnlichem Charakter ist dieser unter dem Namen: „Ritter, Tod und Teufel“ bekannte Kupferstich. Ein geharnischter Ritter zieht auf seinem Streitross durch eine felsige Landschaft. Ihm zur Seite reitet der Tod, den halbverwesten Kopf mit Schlangen umwunden, auf einer hinfälligen Mähre, dem Ritter das Stundenglas vorhaltend. Dahinter schreitet ein phantastisches Ungeheuer mit einer Art von Hellebarde in der Hand, die rechte Klaue nach dem Ritter ausstreckend. Am Boden bemerkt man eine Eidechse und den Hund des Ritters. Von grossartiger Wirkung ist die eiserne Ruhe, in welcher der Held unter all dem Teufelsspuck, wie von der Macht eines tiefen Gedankens gefesselt, still seine Strasse zieht. Auf einer Tafel am Boden steht ausser dem Monogramm Dürer's und einem, auf Franz von Sickingen gedeuteten, S die Jahreszahl 1513. Der Stich gehört zu den besten des Meisters. — Bartsch, a. a. O. n. 38.

FIG. 8. **Die Apostel Marcus und Paulus, Oelbild.** — Schliesslich geben wir auf dieser Tafel eines der berühmtesten Oelbilder Dürers, die Apostel Marcus und Paulus, zu den zwei, unter dem Namen der Temperamente bekannten, Apostelbildern gehörig, welche der Meister im J. 1526, also kurz vor seinem Tode schuf und dem Rath seiner Vaterstadt zum Geschenk machte. Die Bilder sind der höchste Ausdruck des tiefen, männ-

lichen Ernstes und der hohen Stylvollendung, zu der sich Dürer emporgeschwungen. Wie der bezeichnende Name der Temperamente andeutet, giebt das Bild in den Gestalten der beiden Apostel einen bestimmten Gegensatz psychologischer Charakteristik: die hinten stehende Gestalt des Marcus scheint, wie von lebhaftem Ueberzeugungsdrange bewegt, seinen offenen Blick mit beredten Worten zu begleiten; Paulus dagegen steht mit gesammelter Kraft ruhig seitwärts blickend da, jeden Augenblick bereit, für die Lehre, deren Symbol er in dem Buche auf dem linken Arme trägt, mit dem Schwert einzustehen. Die Ausführung des Bildes ist der gross gedachten Conception in allen Stücken ebenbürtig; die Zeichnung völlig frei von sonstigen Willkürlichkeiten des Dürer'schen Styles, und namentlich in den Linien der Gewandung von einem würdevollen Schwunge; das kräftig und satt aufgetragene Colorit hat einen meisterhaft natürlichen und warmen Ton. Das Bild wurde mit seinem Pendant im J. 1627 dem Churfürsten Maximilian von Bayern überlassen und befindet sich jetzt in der Münchener Pinakothek. Auf Holz, 4' 6" hoch und 2' 4" 6"' breit. — Nach dem Stich von Fleischmann.

Taf. XX A. (83 A.)

MALEREI DES ALBRECHT DÜRER UND SEINER SCHULE.

FIG. 1. **Portrait Dürer's, von ihm selbst.** — Unter den beiden Portraits, welche Dürer mit eigener Hand von sich fertigte, nimmt das vorstehende den ersten Rang ein. Die edlen, feinen Gesichtszüge, die langherabwallenden blonden Locken in ihrer schönen, symmetrischen Anordnung und der ernst-sinnende Ausdruck geben ein imposantes Bild des grossen Mannes. Das Gemälde hat einen kräftig warmen Fleischton, und ist von staunenswerther Feinheit der Durchführung. Nach der Inschrift: Albertus Durerus Noricus ipsum me propriis sic effingebam coloribus aetatis XXVIII, stammt das Portrait aus dem J. 1500. In der Münchener Pinakothek. Auf Holz, 2' 1" hoch, 1' 6" breit. — Nach dem Stich von Forster.

FIG. 2. **Portrait des Wilibald Pirkheimer, von Dürer.** — Kann man in dem ebenbetrachteten Gemälde ein Beispiel der hohen Idealität der Dürerschen Auffassung erkennen, so stellt das vorliegende Bildniss dagegen einen rechten Charakterkopf in der vollen Derbheit seiner Natur dar. Es ist der als Gelehrter und Schriftsteller zu damaliger Zeit hervorragende Wilibald Pirkheimer. Die Inschrift des Bildes lautet: Bilibaldi Pirkeymeri effigies aetatis prae anno LIII. Vivitur ingenio caetera mortis erunt. MDXXIV. — Bartsch, a. a. O. n. 106, Originalstich.

FIG. 3. **Anbetung der h. Dreifaltigkeit, von Dürer.** — Schliesslich ein Hauptölbild Dürer's, die für die Kirche des Bruderhauses zu Allerheiligen in Nürnberg gemalte Anbetung der h. Dreifaltigkeit. Das Gemälde zerfällt in drei Theile. Oben in der Mitte schwebt Gott Vater über Wolken

und Regenbogen, den gekreuzigten Heiland mit ausgebreiteten Armen in seinem Schoosse haltend; über ihm die Taube des h. Geistes und rings herum Engelschöre mit den Marterwerkzeugen. Zu beiden Seiten des Kreuzes befinden sich die Chöre der Seligen: links die Frauen, an ihrer Spitze Maria, eine hohe, durch tiefsinnigen Ernst und ideale Schönheit ausgezeichnete Gestalt, mit Krone und Palmzweig, ferner die h. Barbara mit dem Kelche, die h. Catharina mit dem Rade und die h. Agnes mit dem Lamm; rechts die männlichen Heiligen, und unter ihnen Moses mit den Gesetzestafeln, Johannes der Täufer mit dem aus Fellen gearbeiteten Gewande u. A. — In dem mittleren Theil des Bildes schaart sich dann eine grosse Menge von Seligen, unter denen die Vertreter der verschiedenen Stände zu mannigfach bewegten Gruppen zusammengeordnet sind. Man bemerkt im Vordergrunde die Figuren des Papstes, des Kaisers, des Königs und des Richters, woran sich eine Anzahl von Rittern und Frauen der verschiedensten, mit scharfer Naturwahrheit gezeichneten Charaktere anschliessen. — Den untersten Theil endlich nimmt eine in duftigen Tönen gehaltene Landschaft ein, in der Mitte ein See mit hügeligen Ufern, auf denen man links eine Stadt und rechts auf einem Hügel die Gestalt des Meister Dürer selbst erblickt, die Rechte auf einen mit folgender Inschrift versehenen Steinblock stützend: Albertus Durer Noricus faciebat anno a virginis partu 1511. Das Bild zeichnet sich noch besonders durch den leuchtenden Glanz seiner fast durchgängig lasurartig behandelten Farbe aus. Es befindet sich jetzt in der Galerie des Belvedere zu Wien. Auf Holz, 4′ 5″ hoch und 4′ 1″ breit. — Nach der Lithographie von Julie Mihes.

FIG. 4. **Maria mit dem Kinde, von Hans Sebald Beham.** — Die vorstehende Gruppe ist die Nachbildung eines Holzschnittes nach Hans Sebald Beham, einem der Nürnberger Schüler Dürers. Maria sitzt unter einem Vorhang auf einem Polster und hält das Kind, dessen Gestalt sich durch Schönheit der Formen und lebendige Bewegung auszeichnet, auf dem Schooss. Zur Rechten erblickt man den in die Hand gestützten Kopf des Joseph, der auf der Erde zu lagern scheint und nach dem das Kind seine Hand ausstreckt. Die Composition ist keineswegs ohne Reiz, aber von mehr derber als grossartiger Durchführung. — Bartsch, a. a. O. vol. VIII, n. 121.

FIG. 5. **Adam und Eva, von Bartholomäus Beham.** — Der Verfertiger dieses Kupferstiches ist der Oheim des eben besprochenen Hans Sebald Beham und ebenfalls Dürers Schüler. Das vorgeführte Bild zeigt einen Anklang an jene phantastische Seite Dürer's, welche bei diesem sonst einfacher gehaltenen Gegenstande besonders auffallen muss. Adam und Eva, zwei trefflich gezeichnete nackte Gestalten, stehen zu beiden Seiten eines Gerippes, das hier die Stelle des Baums einnimmt. Eine Schlange die das Gerippe umwindet, bietet ihnen den Apfel dar, nach dem beide zu greifen scheinen. Adam hält, nach dem genannten Herausgeber, in der Rechten ein flammendes Schwert. Unserer Abbildung liegt eine Copie von Hans Sebald Beham mit der Inschrift 1543 I. S. B. zu Grunde. — Bartsch, a. a. O. vol. VIII, n. 6.

Fig. 6. **Hochzeittänzer, von Hans Scheuffelin.** — Dieses Blatt gehört zu einer Reihe von 20 Tafeln, welche nach Hans Scheuffelin's Zeichnungen in Holz geschnitten sind, und tanzende oder schreitende Paare eines Hochzeitszuges darstellen. Die kräftig naturwahre Auffassung, die sich in dem Werke ausspricht, macht dasselbe auch als charakteristisches Zeitcostümbild interessant. — Bartsch, a. a. O. vol. VII, n. 103.

Fig. 7. **Allegorische Darstellung der Habsucht, von Heinrich Aldegrever.** — Auch dieses Bild gehört einer Reihe von Kupferstichen an, auf denen Heinrich Aldegrever in seltsam-phantastischen Allegorieen die Laster darstellte. Die vorstehende Figur soll die Habsucht sein. Wir erblicken ein üppiges Weib, das in bequemer Haltung auf einem Wolfe reitet. Der Wolf hält eine Gans im Rachen, das Weib trägt eine Fahne, auf der man als Emblem gleichfalls eine am Spiess steckende Gans erkennt. Zur Seite ein Wappenschild mit einem Raben und darüber ein Geier. Unten das Monogramm Aldegrevers und die Jahreszahl 1552. — Bartsch, a. a. O. vol. VIII, n. 129.

Tafel XXI. (84).

MALEREI DES HANS HOLBEIN UND DES LUCAS CRANACH.

Fig. 1. **Portrait von Hans Holbein dem Jüngeren.** — Von den beiden grössten Zeitgenossen Dürer's in Deutschland, welche auf dieser Tafel repräsentirt sind, gehört Hans Holbein, der jüngere (1498—1554) der Schule von Augsburg an, die, wie wir sahen (Taf. 82, Fig 5), von seinem Grossvater gleichen Namens gestiftet wurde. Er erhielt hier seine erste Bildung, kam dann nach Basel und hier wahrscheinlich in Berührung mit italienischen Einflüssen, endlich aber nach England, wo er die meiste Zeit seiner Künstlerlaufbahn zubrachte. Sein Hauptfach war die in unserer Darstellung repräsentirte Portraitmalerei. — Nach dem Stich von Weber.

Fig. 2. **Verehrung der Maria mit dem Kinde, Oelbild von demselben.** — Auch die Compositionen religiösen Inhalts nehmen bei Holbein jenen in der damaligen Kunst nicht seltenen Charakter grösserer Portraitwerke an, welche das reale Leben der Gegenwart zu der heiligen Geschichte mit naiver Unbefangenheit in direkte Beziehung setzen. Zu den vortrefflichsten Bildern dieser Art gehört seine Madonna in der Dresdener Galerie, umgeben von der Familie des Bürgermeisters Jacob Meyer von Basel, der sein jüngstes krankes Kind der Jungfrau zur Heilung dargebracht hat. Maria, welche huldreich aus einer Nische hervorzutreten scheint, hat dasselbe auf den Arm genommen und den Jesusknaben dafür niedergesetzt; er steht rechts neben dem Vater und dessen älterem Sohne und scheint sich an dem kostbaren Teppich zu freuen, der zu Füssen der Maria eine tiefe Falte wirft. Links kniet die Mutter mit zwei Töchtern, andächtig und mit schmerzlicher Erwartung zuschauend. Der Hoheit und Innigkeit des Ausdrucks, die aus allen diesen ächtdeut-

schen Gestalten spricht, paart sich eine seltene Gluth und Kraft der Farbe. Auf Holz. — Nach der Lithographie von Hanfstängl.

FIG. 3 und 4. **Christi Verspottung und Grablegung, Oelbilder von demselben.** — Die beiden vorstehenden Werke sind einer Reihe von Darstellungen aus der Passionsgeschichte entnommen, welche Holbein für den Rath von Basel malte und die jetzt in der öffentlichen Sammlung dieser Stadt aufbewahrt werden. Sie gehören in der Mannigfaltigkeit ihrer Motive und der lebendigen Fülle der Empfindung, die aus ihnen hervorleuchtet, zu seinen grössten Werken. Auf dem ersten Bilde (Fig. 3) sehen wir Christus in einer prächtigen Halle auf einem abgebrochenen Säulenschaft sitzen, umgeben von der Schaar seiner Peiniger. Das andere Bild (Fig. 4) zeigt uns Joseph von Arimathia mit zwei Jüngern beschäftigt, den Leichnam des Heilandes in das Grab zu legen; im Hintergrunde stehen Johannes und Maria, klagend. Denselben Gegenstand haben wir von Tizian (Taf. 80, Fig. 4), Dürer (Taf. 83, Fig. 3) u. A. behandelt gefunden. — Nach den bei Birmann u. Söhne in Basel erschienenen Lithographien in der Grösse der Originale.

FIG. 5 und 6. **Der Tod mit dem Kinde und dem Greise, von demselben.** — Das berühmteste und am weitesten verbreitete Werk des Meisters ist sein Todtentanz. Derselbe besteht aus einer, je nach den verschiedenen Ausgaben variirenden, Anzahl von circa 40 Holzschnitten, welche nach Holbein's Zeichnungen, nach jetziger Annahme, von dem geschickten Formschneider Hans Lützelburger in Holz geschnitten sind und bei dem ungemein lebhaften Interesse, das sie in der damaligen Zeit fanden, eine grosse Anzahl von Nachbildungen erfahren haben. Der auch vor Holbein schon öfter behandelte Gegenstand erscheint hier mit der kühnsten Phantasie und einer grossartigen Ironie aufgefasst. Wir sehen den Tod, nicht etwa als ein allgemein drohendes Fatum, sondern in persönlichstem Umgange mit den, nach Alter, Stand und Charakteren verschiedenen Menschen dargestellt, deren Jedem er nach seiner Weise mit dämonischem Hohne nahe tritt. Auf dem ersten Blatt (Fig. 5) reisst er den Knaben mit stürmischer Gewalt aus den Armen der liebevoll für ihn beim Herde beschäftigten Mutter. Auf dem andern (Fig. 6) führt er den von der Last der Jahre gebeugten Greis mit lustigem Spiel in das erwünschte Grab. — Nachbildungen in der Grösse der Originalblätter.

FIG. 7. **Portrait Lucas Cranach des Aelteren.** — Der in diesem Bildniss dargestellte Meister Lucas Cranach der Aeltere (1472—1553) gehörte ursprünglich der fränkischen Schule an, fand aber seine Hauptbeschäftigung in den sächsischen Ländern, welche auch gegenwärtig noch die bedeutendsten seiner Werke besitzen.

FIG. 8. **Christus am Kreuz, von Lucas Cranach dem Aelteren.** — Dazu gehört als eines der späteren das vorgeführte Altarbild in der Stadtkirche zu Weimar. Das Werk zerfällt in eine Haupt- und zwei Seitentafeln, letztere mit den Bildern des Kurfürsten Johann Friedrich von Sachsen und seiner Familie, erstere, wie die Darstellung zeigt, eine complicirte Composition mit der Kreuzigung als Mittelpunkt. Wir sehen zur Linken des Kreuzes, an dessen Fuss das Lamm mit der Glaubensfahne steht,

den Kampf des Auferstandenen gegen Tod und Hölle, welche in Gestalt eines Gerippes und eines phantastischen Ungeheuers sich am Boden winden. Auf der andern Seite stehen in einer Gruppe nebeneinander: Johannes der Täufer, auf Christus am Kreuz hinweisend, Lucas Cranach selbst, dessen Haupt von einem aus der Brustwunde des Herrn hervorquellenden Blutstrom getroffen wird, und Martin Luther mit der aufgeschlagenen Bibel in der Hand, zu Christus voller Zuversicht emporblickend. Am Stamm des Kreuzes befindet sich das Zeichen Cranach's, die geflügelte Schlange, und die Jahreszahl 1555, welche die Aufstellung des Bildes an seinem jetzigen Ort bedeutet. — H. Meyer, die Altargemälde von Lucas Cranach in der Stadtkirche zu Weimar, 1813.

Fig. 9. **Gruppe aus dem Altarbilde der Stadtkirche zu Wittenberg, von demselben.** — Zu den Bildern am Hauptaltar der Stadtkirche zu Wittenberg, welche die Cultushandlungen der protestantischen Kirche mit steter Beziehung auf die Reformatoren und die damaligen Zeitverhältnisse vorführen, gehört als Untersatzbild die Darstellung der Predigt, von welcher in unserer Abbildung eine Gruppe ausgewählt ist. In einem einfachen Gemach predigt Luther; Christus am Kreuz ist bei seinen Worten zwischen ihm und der Gemeinde erschienen. Die hier wiedergegebenen Gruppen befinden sich auf der linken Seite des Bildes, zum Theil Frauen, zum Theil ernste Männergestalten, die mit dem natürlichsten Ausdruck der Andacht sich den Wirkungen der Predigt und dem Anblick des gegenwärtigen Heilandes hingeben. — Schadow, Denkmäler von Wittenberg, Stich von Joseph Caspar.

Fig. 10. **Christus als Kind, Holzschnitt von demselben** — Die vorstehende Abbildung giebt in einem der zahlreichen, nach Zeichnungen von Lucas Cranach gefertigten, Holzschnitte ein anmuthiges Bild des Christuskindes; Christus steht über dem geöffneten Grabe, in der Linken die Weltkugel mit dem Kreuz haltend, die Rechte zum Segnen erhebend. Ueber seinem Haupt eine Glorie von Engeln mit den Marterwerkzeugen. Den Hintergrund bildet eine bergige Landschaft mit Gebäuden. — Bartsch, a. a. O. vol. VII, n. 73.

Fig. 11. **Venus und Amor, Holzschnitt von demselben.** — Eine gleich graziöse und in der Zeichnung vortreffliche Darstellung giebt endlich dieser Holzschnitt der unbekleideten Venus, zu deren Füssen ein geflügelter Amor sich zum Pfeilschnellen anschickt. An dem Baum zur Rechten hängt eine Tafel mit den Zeichen Cranach's und der Jahreszahl 1506. — Bartsch, a. a. O. vol. VII, n. 103.

Tafel XXI A. (84 A.)

NIEDERLÄNDISCHE, FRANZÖSISCHE UND SPANISCHE MALEREI.

Fig. 1 und 2. **Die Erschaffung der Eva und Salomon's Götzendienst, von Lucas von Leyden.** — Die Abbildungen dieser Tafel sind bestimmt, von den um den Anfang des 16. Jahrhunderts blühenden Malerschulen der Nie-

derlande, sowie Frankreichs und Spaniens, welche sämmtlich von Flandern her und darnach von Italien beeinflusst wurden, einige Anschauungen zu geben. Die ersten beiden Darstellungen führen zwei Kupferstiche des Lucas von Leyden vor, eines als Maler und Kupferstecher gleich merkwürdigen, durch eine unerschöpfliche Erfindungsgabe und saubere Technik ausgezeichneten Meisters (1494—1533). Man bemerkt an beiden die dem Künstler eigenthümliche genrehafte Auffassung der biblisch-historischen Gegenstände. Auf dem ersten sehen wir, wie Gott Vater aus der Rippe des schlafenden Adam die Eva erstehen macht. Die sofort in Eva erwachende Neigung zu Adam ist mit naiver Anschaulichkeit dargestellt. Den Hintergrund bildet eine bewaldete Gebirgslandschaft. Der Stich ist bezeichnet mit 1529. — Das zweite Blatt führt uns den König Salomo vor, wie er von einer seiner Frauen, die in coquett gebieterischer Stellung neben ihm steht, zum Götzendienste vor einer nackten, phantastischen Figur mit Eselsohren und einem Scepter in der Hand verleitet wird. In dem niedrigen Raum, welcher das Heiligthum des Götzen umgiebt, ist eine Menge Volks geschaart; den Hintergrund bilden mannigfache Baulichkeiten. Die handelnden Personen erscheinen im Costüm der Zeit des Künstlers. Bezeichnet 1514. — Bartsch, a. a. O. n. 1 und 30.

Fig. 3. **Der Tod der Maria, von J. van Schorel.** — Der erwähnte Einfluss der Italiener des 16. Jahrhunderts auf die niederländische Malerei jener Zeit zeigt sich an diesem Werk des Johann van Schorel (1495 — 1562) oder eines fälschlich so genannten Künstlers der Kölner Schule. Von dem 3′ 11″ hohen und 4′ 8″ 6‴ breiten, auf Holz gemalten Bilde hat nur der mittlere Theil wiedergegeben werden können. Es ist die sterbende Maria, von Aposteln umgeben. Der Kopf der Sterbenden selbst ist die vorzüglichste Parthie des Ganzen: hier giebt sich die Gemüthstiefe und Zartheit der Behandlung, welche die Schule ursprünglich besass, am reinsten kund, während die Köpfe der Umstehenden dagegen zum grossen Theil an Ausdruckslosigkeit und jener gewählten, äusserlichen Motivirung leiden, welche der italienische Einfluss auf die Niederländer oft in geradezu verletzendem Grade mit sich brachte. Das früher der Boisseréeschen Sammlung angehörige Bild wird jetzt in der Pinakothek zu München aufbewahrt. — Sammlung nieder- und oberdeutscher Gemälde der Gebrüder Boisserée und Bertram, lithographirt von J. H. Strixner, Taf. 60.

Fig. 4. **Heinrich II. von Frankreich, von François Clouet.** — Die vielfache Beschäftigung italienischer Künstler von Seiten der französischen Könige (vgl. Taf. 79 A.) übte natürlich auch auf die einheimischen Talente Frankreichs einen bedeutenden Einfluss aus. Gegen diese italienische Kunstweise bildete sich dann aber auch eine Opposition, welche wenigstens soviel wie möglich die ursprüngliche nationale Richtung aufrecht zu erhalten suchte. Der Maler des vorstehenden Portraits des Königs Heinrich II., François Clouet der Jüngere, gen. Janet, (c. 1550) gehört zu dieser Schule. Das Portrait verräth keine Spur des italienischen Styles, schliesst sich nach genauen Untersuchungen dagegen der Weise der Gebrüder Eyk selbst in der Technik an, ohne dabei eigenthümlicher Frei-

heiten gänzlich baar zu sein. Es entstand im Jahr 1553. — Du Sommerard, les arts du moyen âge, Album vol. II, Serie 6, pl. 9.

FIG. 5. **Anna von Bretagne, Miniaturbild.** — Eben so deutlich ist der Einfluss des niederländischen Realismus des 15. Jahrhunderts in den Miniaturbildern des sog. Gebetbuches der Königin Anna von Bretagne (der Gemahlin Ludwig XII., 1499—1514) welches aus der Bibliothek von Blois in die Bibliothek zu Paris gekommen ist. Die Gegenstände der Bilder gehören der heiligen Geschichte und der Legende an; nur das erste, in unserer Abbildung vorgeführte, zeigt Anna von Bretagne selbst, vor einem geöffneten Gebetbuch knieend; hinter ihr stehen drei heilige Frauen, wahrscheinlich die Schutzheiligen der Fürstin, deren Eine die Fahne der Bretagne hält. — Du Sommerard, a. a. O. vol. III, Serie 9, pl. 36.

FIG. 6. **Der h. Stephanus vor den Schriftgelehrten, von Vicente Juanez.** — Als Probe der gleichzeitigen spanischen Malerei, in welcher neben einheimischen Elementen der Einfluss der Italiener sich ebenfalls geltend machte, geben wir hier eines der im Museum zu Madrid befindlichen Bilder von Vicente (auch Juan) Juanez, welcher, längere Zeit zu Valencia thätig, für einen der ersten damaligen Künstler Spaniens gilt. Aus der Bilderreihe, welche Vorgänge aus dem Leben des h. Stephanus darstellt, ist dasjenige ausgewählt worden, auf welchem der Heilige die Herrlichkeit Christi vor den ihn verdammenden Schriftgelehrten verkündet. Der unten genannte Herausgeber weist in dem Bilde, neben einzelnen nationalen Zügen, die Einwirkungen der florentinischen und römischen Schule nach. Der florentinische Styl verräth sich in der Zeichnung und Haltung der Figuren, der römische im Colorit, das der perspectivischen Farbenabtönung fast gänzlich entbehrt. Die Ausführung ist leicht und frei, ohne in Oberflächlichkeit zu verfallen. 5′ 9″ hoch und 4′ 5″ breit. — D. Jose de Madrazo, collection litografica de cuadros del rey de España, Madrid 1826, I, 23.

FIG. 7. **Maria mit dem Kinde, von Claudio Coello.** — Das vorstehende Werk des im 17. Jahrhundert lebenden spanischen Malers Claudio Coello ist durch eine Verwechselung desselben mit einem früheren Künstler, Antonio Sanchez Coello, auf diese Tafel gekommen, während es der Zeit nach zu Taf. 97 gehörte. Es ist der mittlere Theil einer Darstellung der heiligen Familie. —

Tafel XXII. (85.)

DEUTSCHE SCULPTUR.

FIG. 1 und 2. **Marienbilder, von Veit Stoss.** — Bei der engen inneren Verbindung, in welcher die Künste damaliger Zeit mit einander standen, ist es natürlich, dass sie sich im Styl einander näherten und dass auch in localer Beziehung die Blüthe der einen Kunst die der andern hervorrief. So hat dieselbe Stadt, welche Dürers Genius barg, auch die grössten Meister in der deutschen Sculptur des 15. und 16. Jahrhunderts

zur Reife gebracht. Wir fassen zuerst die am weitesten verbreitete Holzschnitzkunst ins Auge, unter deren Hauptrepräsentanten Veit Stoss (1447 — 1542) aus Krakau in seinen späteren Lebensjahren zu Nürnberg den Mittelpunkt seiner Thätigkeit fand. Die vorstehenden Abbildungen geben zwei Figuren aus seinem bedeutendsten dortigen Werke, dem sogenannten Rosenkranz oder englischen Gruss, welchen er im Auftrage Anton Tuchers im J. 1518 für die Lorenzkirche zu Nürnberg ausführte. Es stellt die Verkündigung, umgeben von sieben kleineren Bildern der Freuden der Maria, dar. Einer der letzteren gehört Fig. 1 an; unter Fig. 2 ist die Maria aus der Darstellung des englischen Grusses wiedergegeben. Die Gestalten theilen mit der gleichzeitigen deutschen Malerei jene zarte Schönheit und Innigkeit der Empfindung und halten sich dabei von der eckigen und geknitterten Faltengebung fern, welche an Veit Stoss oft unschön zu Tage tritt. — Friedrich Wagner, Nürnberger Bildhauerwerke des Mittelalters I, Titelblatt und Taf. VIII.

Fig. 3. **Maria mit dem Leichnam Christi.** — Als eines der schönsten Werke der Holzschnitzkunst des 15. Jahrhunderts ist diese Gruppe eines unbekannten nürnberger Meisters zu betrachten, welche Maria neben dem Leichnam Christi knieend darstellt. Sie theilt mit dem ebenbeschriebenen Werke die Tiefe und Wahrheit des Seelenausdrucks, fügt aber dazu eine edle in jener Zeit seltene, Schönheit der Formen und die höchste Freiheit und Rundung im Faltenwurf. Sie ist etwas unter Lebensgrösse, gearbeitet und befindet sich in der S. Jacobskirche zu Nürnberg. — F. Wagner a. a. O. Taf. III.

Fig. 4 und 4 a. **Portrait und knieende Figur, vom Sacramentshäuschen des Adam Krafft.** — Unter den Meistern der Steinmetzkunst war der bedeutendste Adam Krafft (gest. 1507), ebenfalls hauptsächlich in Nürnberg thätig. Die vorzüglichste Probe seiner staunenswerthen Vollendung in dieser Technik bietet das berühmte Sacramentshäuschen in der S. Lorenzkirche zu Nürnberg (vgl. Taf. 55, Fig. 6). Dasselbe erhebt sich an einer der Säulen des Chors in Form eines zierlichen gothischen Tabernakelbaues bis zu einer Höhe von 64 Fuss und ist in seinen kleinen Säulenstellungen und durchbrochenen Ornamenten mit solcher Feinheit der Technik ausgeführt, dass man gezweifelt hat, ob das Werk auch wirklich aus Stein und nicht vielmehr aus einer in Formen gegossenen Masse bestehe. Wir führen von den zahlreichen, theils frei theils in Relief gearbeiteten, Sculpturen des Baues in Fig. 4 das Portrait des Meisters, in Fig. 4 a einen der beiden Gesellen an, welche mit dem Meister zusammen in knieender Stellung als Träger des Ganzen gedacht sind. Das Werk stammt aus den Jahren 1496—1500. — Die nürnbergischen Künstler, geschildert nach ihrem Leben und ihrem Wirken, herausgegeben von dem Vereine Nürnbergischer Künstler und Kunstfreunde, Heft 2, Titelblatt (Fig. 4); Lithographie bei Haghe (Fig. 4 a).

Fig. 5. **Kreuzigung Christi, von demselben.** — Dieses Relief gehört zu der Reihe von Bildwerken, welche die Stationen zum Calvarienberg auf dem Wege nach dem S. Johanniskirchhof zu Nürnberg zieren. Dieselben stellen sieben Vorgänge aus der Passionsgeschichte dar und wurden von

Adam Krafft auf Bestellung eines Nürnberger Bürgers übernommen, der in den Jahren 1487 und 1488 zwei Reisen nach dem heiligen Lande machte, um dort die durch Christi Leidensgeschichte geheiligten Orte zu vermessen und danach jenes Werk mit genauer Einhaltung aller Maasse und Entfernungen anfertigen zu lassen. Die Abbildung giebt das Relief der dritten Station. Wir sehen Christus, unter der Last des Kreuzes zusammenbrechend, sich zu den ihm nachfolgenden Weibern wenden. Die Unterschrift des Reliefs fügt hinzu: Hier sprach Christus, Ihr Döchter von Jherusalem, nit weint uber mich, sondern uber Euch unn Eure Kinder. IIICLXXX Srytt von Pilatus Haws. Das Werk zeichnet sich weniger durch Reinheit der Formen als durch eine derbe und ergreifende Charakteristik aus. — Die Nürnberger Künstler u. s. w. pag. 20, Stich von C. G. nach einer Zeichnung von Walter.

Fig. 6. **Maria mit dem Kinde, von demselben.** — Dieses Marienbild führte Adam Krafft im Jahr 1499 im Auftrage der Familie Pergersdorf für die Frauenkirche zu Nürnberg aus, in welcher es sich auch gegenwärtig noch befindet. Es gehört zu einem figurenreichen Steinrelief, in dessen Mitte die heilige Jungfrau mit dem Kinde steht; über ihr halten Engel die Krone, während andere Engel den Mantel der Maria ausspannen; darunter knieen die Stifter und andere Betende. — Wagner a. a. O. Taf. VII.

Fig. 7—10. **Das Sebaldusgrab, von Peter Vischer.** — Was Veit, Stoss und Adam Krafft für Holz- und Steinsculptur, das war Peter Vischer (gest. 1529), der bedeutendste Spross einer zahlreichen Nürnberger Künstlerfamilie, für die Arbeit in Bronze. Nürnberg besitzt auch von ihm das Hauptwerk in dem Grab des h. Sebaldus in der gleichnamigen Kirche, einem über dem silbernen Sarge des Heiligen aufgebauten Säulenhaus von 15′ Höhe, 8′ 7″ Länge und 4′ 8″ Breite, an dessen complicirtem Bronzeschmuck der Meister mit Beihülfe seiner fünf Söhne 13 Jahre (1506—19) arbeitete. Wir unterscheiden an dem Ganzen (Fig. 7) den schon im 14. Jahrhundert gearbeiteten Sarkophag auf seinem, von Peter Vischer mit Reliefs geschmückten, Untersatze, und den darüber gesetzten Tabernakelbau, dessen dreifach getheilte Decke auf jeder Langseite von vier schlanken Säulen getragen wird und auf ihrer oberen Fläche eine Menge von Bögen, Hallen, Säulen und Thürmchen trägt, in deren Mitte das Christuskind mit der Weltkugel steht. Der grösste Reichthum an plastischem Zierrath findet sich an dem unteren Theile. An dem Untersatze des Sarkophages bemerkt man die schon erwähnten Reliefs mit Darstellungen der Wunderthaten des Heiligen, von denen Fig. 10 ein Beispiel giebt; an der Basis des Tabernakels sodann eine grosse Anzahl einzelner mythologischer Figuren, spielender oder musicirender Genien und Gruppen, endlich an den Säulen die 1′ 11″ hohen Statuetten des h. Sebald, Peter Vischer's selbst (Fig. 9) und der zwölf Apostel, von welchen der h. Paulus in Fig. 8 abgebildet ist. Der Styl konnte schon wegen der Verschiedenheit der an dem Werke beschäftigten Hände keine vollkommene Gleichartigkeit erreichen; es scheint aber auch, dass die

Künstler, um der Mannigfaltigkeit der Gegenstände willen, den vorherrschenden germanischen Styl mit antiken Elementen absichtlich wechseln liessen. Letztere herrschen, mit einer frischen, lebendigen Behandlungsweise gepaart, in den Genien und den Reliefbildern vor, die Statuetten der Apostel dagegen zeigen eine echt-germanische Formbehandlung und eine hohe Würde des Ausdrucks und der Haltung. — Fig. 7 nach dem Stich von Schellhorn; Fig. 8—10 nach den Stichen von A. Reindel.

FIG. 11. **Christus mit den Schwestern des Lazarus, von demselben.** — Dieses 1½ Ellen hohe und 1¼ Ellen breite Bronzerelief arbeitete Peter Vischer im Jahr 1521 für eine Kapelle in der alten Pfarrkirche zu S. Ulrich in Regensburg; jetzt befindet sich dasselbe im Dom daselbst. Es stellt Christus mit den Schwestern des Lazarus dar, gefolgt von den Jüngern; den Rahmen bildet eine Architektur im italienischen Styl. Das Werk kann wegen der Schönheit seiner Composition, der Reinheit seiner Zeichnung, der Grossartigkeit der Gewandung und des Adels der Köpfe den besten Erzeugnissen der damaligen italienischen Bildnerei an die Seite gesetzt werden. Eine darunter befindliche Inschrift lautet: Anno domini 1521 am XI. tag des Monats Januarii starb die Erbar und Tugendhafft Frau Margareth Mertein Tucherin von Nurnberg. Hie begraben. Der Gott gnedig sei. Amen. || O Ihr all die mit Andacht hie für gett || Sprecht für die Gestorben ein Gepett. — Die Nürnbergischen Künstler u. s. w. Heft IV. Taf. I, Stich von Serz.

Taf. XXIII. (86.)

DEUTSCHE, ENGLISCHE, SPANISCHE UND FRANZÖSISCHE SCULPTUR.

FIG. 1. **Anbetung der h. drei Könige, von Georg Syrlin dem Jüngeren.** — Als Nachtrag zu der vorigen Tafel muss hier noch eine in Deutschland schon seit der germanischen Stylperiode gebräuchliche Sculpturart angeführt werden, welche im 15. und 16. Jahrhundert die andern Zweige an Umfang bedeutend überragte, nämlich die Holzschnitzerei bemalter Altarwerke. Unter den grösseren Arbeiten dieser Art nimmt der von Georg Syrlin aus Ulm im Jahr 1496 ausgeführte Hochaltar der Kirche von Blaubeuren, von dessen bemalten Reliefs die Abbildung einen Theil veranschaulicht, eine sehr ehrenvolle Stelle ein. Das Werk besteht, wie gewöhnlich, aus einem Schrein mit auseinander klappenden Flügeln, welche, geschlossen, auf ihrer äusseren Seite Gemälde aus der Passionsgeschichte zeigen, im Innern dagegen mit halberhabener bemalter Arbeit geziert sind, während in der Mitte des Schreines selbst die von Engeln gekrönte Maria im Umkreise von Heiligen in freigearbeiteten Figuren dargestellt ist. Es wurde hier von den Innenseiten der Altarflügel, welche links die Geburt Christi, rechts die Anbetung der h. drei Könige enthalten, die letztere Darstellung ausgewählt. Die halberhobenen Figuren stehen auf einem gemalten Hintergrunde; der ältere König kniet vor dem Kinde,

im Begriff dessen Hand zu küssen; die beiden Andern stehen zu beiden Seiten, rechts Balthasar der Mohr, auf dessen linkem Schenkel sich das Wappen der Weberzunft von Ulm in Silber gestickt befindet, und die Worte: Dir zur lieb 100, mit Bezug auf die hundert Meilen, welche die Könige gemacht, um zu dem Christkinde zu gelangen. Die genannte Zunft gab nämlich einen namhaften Beitrag zu den Kosten des Werkes. — Der Hochaltar von Blaubeuren, gezeichnet von C. und M. Heideloff, gestochen von F. Wagner und Ph. Walther.

FIG. 2 und 3. **Theodorich König der Gothen, und Margaretha, Tochter Kaiser Maximilian's I.** — Um schliesslich auch von der eigentlich monumentalen deutschen Bronzesculptur des 16. Jahrhunderts eine Anschauung zu geben, sind hier zwei aus der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts stammende Bronzestatuen mitgetheilt, welche zu dem figurenreichen Denkmal Kaiser Maximilians I. in der Hofkirche von Inspruck gehören, und als deren Verfertiger Stephan und Melchior Godt genannt werden. Sie stellen Theodorich, den Ostgothenkönig (Fig. 2) und Margaretha, die Tochter Maximilian's I., Beide im Costüm der damaligen Zeit dar und zeichnen sich durch eine schlichte Naturwahrheit und würdevolle Haltung vor allen gleichzeitigen Werken dieser Art aus. — Nach den Lithographien bei Schoppe und Gropius, malerische Ansichten verschiedener Gegenden und Merkwürdigkeiten, Heft 1.

FIG. 4. **Englisches Glasgemälde.** — Ehe wir zu den englischen Sculpturwerken übergehen, sei in dieser Darstellung ein Beispiel der dortigen Glasmalerei dieser Epoche gegeben, welches in ähnlicher Weise, wie dies oben (Taf. 84 A) für Frankreich bemerkt wurde, die Einflüsse der grossen niederländischen Meister auf das Inselland zu Tage treten lässt. Das Bild befindet sich zu Islington und stellt einen Jüngling dar, der in einem wohnlich eingerichteten Zimmer schreibend am Tische sitzt. Die Art der Darstellung, sowie die feine Durchführung aller Details tragen den echt niederländischen Charakter. Das Bild stammt aus der Zeit Heinrich VII. (1485—1509). — John Carter, Specimens of the ancient sculpture and painting now remaining in England, London 1838, Taf. 68, n. 1.

FIG. 5. **Basrelief vom Grabe Heinrich des VII.** — In direkter Beziehung zu dem oben genannten Fürsten steht dieses Basrelief, welches den Beginn der modernen Sculptur für England repräsentiren soll. Es befindet sich an dem in modernem Styl ausgeführten Grabmal Heinrichs VII., welches demselben in der von ihm erbauten spätgothischen Begräbniss-Capelle (vergl. Taf. 52, Fig. 12 und 13) an der Westminsterabtei zu London errichtet wurde. Die beiden Figuren des Reliefs scheinen Johannes den Täufer und Johannes den Evangelisten darzustellen. Ihr Styl deutet auf Einwirkungen italienischer Künstler hin, wie solche in England auch anderweitig bezeugt werden. — John Carter, a. a. O. Taf. 58.

FIG. 6. **Figur eines Bischofs, in Holz geschnitzt.** — Einen etwas anderen Charakter haben die Schnitzwerke aus Eichenholz, zwei Figuren von 4' Höhe in flachem, aber scharf geschnittenem Relief, welche sich in der Kirche zu Barneck bei Burleighhouse befinden. Wir geben davon die Figur des Bischofs, eine charakteristische Gestalt in reicher schön-

gearbeiteter Gewandung; ihr Styl nähert sich mehr der belgischen als der italienischen Kunstweise. — John Carter, a. a. O.

FIG. 7. **Der Infant Don Alonso, von Gil Siloë.** — Von der spanischen Sculptur des 15. Jahrhunderts giebt uns das Grabmal des 1470 verstorbenen Infanten Don Alonso von Gil Siloë eine Vorstellung. Dasselbe wurde von der Schwester des Verstorbenen, Isabelle der Katholischen, in der von Johann von Köln erbauten Karthäuser Kirche zu Miraflores errichtet und besteht in einer reich decorirten Nische, welche die vorgeführte, vor einem Betpult knieende Figur des Infanten umschliesst. Der architektonische Theil des Werkes ist spätgothisch, in der Sculptur dagegen zeigt sich unverkennbar der niederländische Einfluss, der auch bei der Aufnahme und Verbreitung der dortigen Malerei in Spanien wohl erklärlich ist. — Villa Amil, España artistica y monumental, II, Lief. 7, pl. 2.

FIG. 8 und 9. **Die Taufe Christi und die Enthauptung Johannis des Täufers, Reliefs von Alonso Berruguete.** — Im Gegensatze zu der ebenbetrachteten Darstellung verrathen die spanischen Sculpturwerke des 16. Jahrhunderts, wie die der gleichzeitigen spanischen Maler, die entschiedenste Abhängigkeit von der italienischen Kunst. Wir geben als Beleg zuerst ein Werk des Alonso Berruguete (1480—1562), eines in der Architektur und Malerei wie in der Sculptur hervorragenden Meisters von unverkennbar michelangelesker Richtung. Es ist das in der Kirche des Hospitals S. Johann Baptista zu Toledo befindliche Grabmal des Cardinal-Erzbischofs und Grossinquisitors D. Juan Tavera, eines Rathgebers und Vertrauten Kaiser Karls V. Das Grabmal besteht in einem Sarkophag von antikisirenden Formen, auf welchem die Gestalt des Kardinals ruht. Rings umher befinden sich Reliefs, von denen wir die Taufe Christi und die Enthauptung Johannis des Täufers ausgewählt haben. — Villa Amil, I, Lief. 8, Taf. 4.

FIG. 10. **Grabmal des Cardinals Cisneros, von Domenico Florentino.** — Die direkte Wirksamkeit italienischer Meister in Spanien bezeugt uns das geschmackvoll verzierte Grabmal des Cardinals Cisneros in der Kirche S. Ildefonso zu Alcala de Henares, welches von Domenico Florentino errichtet wurde. Der Cardinal, als Gründer des später zu der Universität Alcala de Henares umgebildeten Collegiums berühmt, liegt im vollen Ornat auf einem mit Statuetten und sonstigen Ornamenten reich ausgestatteten Sarkophage. — Villa Amil, I, Lief. 9, pl. 3.

FIG. 11. **Ruhende Bacchantin, Marmorrelief von Jean Goujon.** — Die Franzosen, deren Abhängigkeit von der italienischen Kunst in damaliger Zeit schon mehrfach erwähnt wurde, brachten in der Sculptur mehr Künstler von eigenthümlicher Bedeutung hervor, wie in den andern Künsten. Zu den vorzüglichsten gehört Jean Goujon (gest. 1572). Wir lernen seine auf weiche Grazie und technische Eleganz gerichtete Kunstweise an dem vorstehenden Relief kennen, welche eine Bacchantin unter Satyrn und Genien hingelagert zeigt, ein anmuthiges Bild der Ruhe nach den Freuden der Bacchanalien. Im Louvre. — Du Sommerard, les Arts du moyen âge, Album, V. Serie, pl. 23.

Fig. 1. **Diana von Poitiers, als Ariadne.** – König Heinrich II. war ein besonderer Begünstiger der Künste und seine schöne Geliebte Diana von Poitiers der Gegenstand zahlreicher Kunstwerke. So glaubt man sie in dieser Statue als Ariadne dargestellt, in Bezug auf den Verlust der Gunst ihres königlichen Liebhabers. Die reizvolle Statue wird von dem Herausgeber einer damals zu Tours blühenden Kunstschule zugeschrieben. — Du Sommerard, a. a. O. Ser. V. pl. 19.

Fig. 13. **Karyatide, von Jean Goujon.** – Diese Figur gehört zu den von Jean Goujon's Hand herrührenden Karyatiden, welche sich im Louvre befinden. Sie zeichnet sich namentlich durch die schön angeordnete und meisterhaft behandelte Gewandung aus. — Clarac, Musée de sculpture I, pl. 98.

Fig. 14. **Diana von Poitiers, von demselben.** – Eine der reizendsten Figuren des Jean Goujon, an welcher man indess mit Recht die übergrosse Schlankheit tadelt, ist dieses Bild der Diana von Poitiers, welches sich früher in dem von Philibert de Lorme im Auftrage Heinrichs II. für seine Geliebte erbauten Schloss Anet befand. Das graziöse Kunstwerk stimmt in der Erfindung auffallend mit der Nymphe von Fontainebleau des Benvenuto Cellini überein, welche wir auf Taf. 73 unter Fig. 8 besprochen haben.

Tafel XXIV. (87.)

ITALIENISCHE ARCHITEKTUR.

Fig. 1—4. **Die Peterskirche in Rom.** – Wir haben die Denkmäler der modernen Architektur auf Taf. 71 bis zu dem Punkte verfolgt, den man wegen der Grazie und schönen Einfachheit der damals entstandenen Bauwerke als die Hochrenaissance zu bezeichnen pflegt. Im 16. Jahrhundert steigerte sich die Fülle und Grossartigkeit, welche in die künstlerischen Intentionen Italiens durch den Einfluss seiner kunstliebenden Kirchenfürsten gebracht wurde, bis in's Ungeheure und dieser Grundzug kam vornehmlich an dem in vorstehenden Abbildungen veranschaulichten Werke, der S. Peterskirche zu Rom, auf verhängnissvolle Weise zur Geltung. Michel Angelo Buonarotti, (1474 — 1563) von welchem die bedeutendsten Theile dieses Riesenbaues herrühren, bezeichnet in seiner, alle Künste mit gleicher Gewalt umfassenden, Thätigkeit auch hier den Wendepunkt der Geschichte. Wir geben daher zunächst, im Anschluss an den (Fig. 4) mitgetheilten Plan, eine Uebersicht des ganzen Werkes in seinen wesentlich von ihm intendirten Haupttheilen und tragen dann mit Rücksicht auf die andern Abbildungen einen Ueberblick über die inhaltreiche Geschichte des Baues nach. Die Grundform, von welcher Michel Angelo ausging, war die des gleichschenkligen griechischen Kreuzes. Im Mittelpunkte desselben erhebt sich der colossale Kuppelbau, und an diesen lehnen sich die vier mit Tonnenge-

wölben überdeckten Kreuzarme, von denen die drei östlichen halbkreisförmig geschlossen sind, während der vierte, westliche später zu einem weiten, mit einer zweigeschossigen Vorhalle versehenen Langhause ausgebildet wurde. Bramante (vgl. Taf. 71, Fig 1. und 2) hatte bereits, als er von Papst Julius II. zur Wiederaufnahme des um die Mitte des 15. Jahrhunderts schon einmal begonnenen Baues berufen wurde, jene Grundform des griechischen Kreuzes festgesetzt und im Jahr 1506 den Grundstein zu dem ersten der vier gewaltigen Pfeiler gelegt, welche die Kuppel tragen sollten. Er starb, als diese vier Pfeiler vollendet und die Tribünen des Mittelschiffs sowie des südlichen Querarmes begonnen waren. Nachdem dann die drei ihm nachfolgenden Meister, Rafael, Baldassare Peruzzi und der jüngere San Gallo grössere oder geringere Aenderungen mit dem Grundplane vorgenommen hatten, von denen Rafael's Entwurf eines dreischiffigen Langhauses und die Hinzufügung von vier kleineren Kuppeln durch Baldassare Peruzzi die wichtigsten sind, wurde im Jahr 1546 Michel Angelo von Papst Paul III. zur Fortsetzung des Werkes berufen. Er übernahm, so erzählt man, die Aufgabe unentgeltlich, „zur Ehre Gottes und des heiligen Petrus“ und arbeitete an ihr trotz seines hohen Greisenalters mit einer beispiellosen Energie. Sein Werk ist zunächst die äussere Vollendung der östlichen Theile: er verband die halbrund vortretenden Tribünen durch schräge Mauermassen und gab dem Unterbau seine Pilasterstellung, nebst der Attika, sowie die allerdings unschön gestalteten Fenster. Sodann ging er an den Ausbau des Inneren; hier (Fig. 3) schuf er die Gliederung der Pfeiler durch Pilaster, Nischen und Reliefs, sowie das kräftig vorladende Hauptgesims, von dem die, auch wohl nach seinen Entwürfen ausgeführten, Tonnengewölbe, aufsteigen. Endlich ist auch die Kuppel, das bewundernswertheste Glied des ganzen Baues, obgleich der Meister ihre Vollendung nicht mehr erlebte, vollständig als sein Werk zu betrachten. Dieselbe erhebt sich über einen colossalen Mauercylinder, in den die Rundbögen der Tonnengewölbe und eine Reihe grosser, von Pilastern mit einer Attikabekrönung eingeschlossener Fenster einschneiden, bis zu einer Scheitelhöhe von 405 Fuss. Ihre höchste Schönheit besteht in der majestätisch und leicht geschwungenen Profillinie der äusseren Bedachung, welche oben in eine mit geschweifter Spitze versehene, inwendig kuppelförmige Laterne endet. Dieser Kuppelbau allein übertrifft an Grossartigkeit des Gedankens und Kühnheit der Construktion alle Bauwerke der Welt. Die weitere Geschichte des Baues brachte leider eine Kette immer schlimmerer Verunstaltungen. Zunächst nahm Carlo Maderna, der seit 1605 dem Baue vorstand, mit Wiederaufnahme des Rafaelischen Planes jene erwähnte Umwandlung des Grundplanes in ein lateinisches Kreuz vor. Durch diese Verlängerung des Langhauses um 223 Palmi ward sowohl die bis dahin erhaltene Façade der alten Kirche als auch ein Theil des vatikanischen Palastes der Zerstörung geweiht, hauptsächlich aber die Wirkung der Kuppel für die Vorderansicht vollständig aufgehoben. Ferner wurde von Maderna die durch vielfach verkröpfte Säulen- und Pilasterstellungen gegliederte Façade (Fig. 1) hin-

zugefügt. Von dem Inneren wird die einfach imposante Decoration der Vorhalle zu Maderna's besten Leistungen gerechnet; wogegen seine, von den östlichen Theilen vielfach abweichende, Disposition des Langhauses wegen der allzustarken Pfeiler und verhältnissmässig kleinen Seitenräume es zu keiner grossen Wirkung bringen konnte (Fig. 3). Nachdem inzwischen von den vier beabsichtigten Nebenkuppeln die zwei vorderen vollendet, die beiden andern aufgegeben waren, ging endlich Bernini im dritten Decennium des 17. Jahrhunderts an die weitere Decoration des Innern und die Vollendung der Façade. Die reiche Ornamentation (Fig. 3) der Nischen und Pfeiler mit Engeln, Vögeln, Statuen in Nischen und dgl. ist zum grössten Theil sein und seiner Schüler Werk; sowie denn auch der Altartabernakel mit den gewundenen Säulen und die sogenannte Kathedra Petri von seiner Hand herrühren. Vom Aeusseren gehören ihm ausser den unausgeführten Glockenthürmen der Façade (Fig. 1) die berühmten Doppelcolonnaden, welche den elliptischen Platz vor der Kirche umgrenzen und durch diese Anordnung sowie durch ihr entsprechendes Grössenverhältniss die Wirkung des Façadenbaues bedeutend heben. Auf das Einzelne näher einzugehen verbietet der Raum. Wir fügen daher zum Schluss nur noch einige der Hauptmaasse des Gebäudes an: die Façade ist 504 röm. Palmi breit und hat, von der obersten Treppenstufe an gerechnet, 202½ Palmi Höhe. Das Mittelschiff ist vom Eingang bis zum Chorende 829½ Palmi im Lichten lang; seine Breite beträgt in den älteren Theilen 107, in dem von Maderna erbauten Langhause 123 P., seine Höhe dort 200, hier 207 P. Das Querschiff hat bei gleichen Höhen- und Breitenmaassen mit dem älteren Mittelschiffe eine lichte Länge von 615 P., die beiden Seitenschiffe sind 280 P. lang und 65 P. hoch. Die Höhe der Kuppel ist oben bereits im Ganzen angegeben; eine Vorstellung ihres Umfanges geben die Maasse der metallenen Hohlkugel und des eisernen Kreuzes, welche den Abschluss der Laterne bilden und von denen jene 11 P. im Durchmesser, dieses 18 P. in der Höhe beträgt. Der Flächeninhalt der Kirche endlich beläuft sich auf 199,926 par. Quadratfuss, während der Kölner Dom nur 69,400 Quadratfuss Flächenraum darbietet. — Fig. 1 und 2 nach Sandrart, Insignium Romae Templorum prospectus, Taf. 1 und 3; Fig. 3 und 4 nach Gailhabaud, Denkmäler der Baukunst, Lief 56 und 92.

Fig. 5. **Façade der Kirche del Gesù zu Rom von Giacomo della Porta.** — Um von dem, durch den Styl der Peterskirche veranlassten, Façadenbau, welcher fast alle italienischen Kirchen des 13. Jahrhunderts kennzeichnet, eine Anschauung zu geben, theilen wir hier die Vorderansicht der Kirche del Gesù zu Rom mit, welche von Giacomo della Porta, einem auch bei S. Peter beschäftigten Meister und Schüler Michel Angelo's errichtet wurde. Die Façade zerfällt in zwei durch korinthische Pilaster gegliederte Geschosse, von denen das obere schmälere mit dem Untergeschoss durch zwei Mauerstücke mit Voluten vermittelt ist. Das Ganze wird durch einen breiten Giebel abgeschlossen. An den sonstigen Bekrönungen wechselt die Giebelform mit dem flachen Bogen ab. — Sandrart, a. a. O. Taf. 13.

Fig. 6. **Der Saal des grossen Rathes im Palazzo Vecchio zu Florenz.** —

Für die Innendecoration grösserer Profanbauten kann der vorgeführte grosse Rathssaal im Palazzo vecchio zu Florenz, der in seiner jetzigen Gestalt von Giorgio Vasari, dem Schüler und Freunde Michel Angelo's, angelegt wurde, als Muster dienen (vgl. Taf. 88, Fig. 6.). Vasari überhöhte die von Simon Cronaca ausgeführte Decke, ohne jedoch an der Decoration derselben etwas Wesentliches zu verändern. Dieselbe besteht aus 39 Abtheilungen, in denen sich von Vasari gemalte Oelbilder befinden, während die durch Nischen und Pilasterwerk getheilten Wände mit Frescogemälden verziert sind. In den Nischen befinden sich Sculpturen von Baccio Bandinelli (Taf. 72, Fig. 7 und 8) u. A. Der im Jahr 1572 vollendete Saal ist 163′ lang, 68′ breit und 65′ hoch. — Grandjean de Montigny et A. Famin, Architecture toscane ou palais, maisons et autres édifices de la Toscane, Paris 1846, pl. 37.

Tafel XXIV. A. (87. A.)

AUSSERITALIENISCHE ARCHITEKTUR.

FIG. 1. **Das Schloss Chambord.** – Wir haben gesehen, wie der italienische Renaissance-Styl, der vom 16. Jahrhundert an in allen gebildeten Ländern bestimmend wurde, in der französischen Sculptur und Malerei sich mit nordisch-heimischen Elementen zu einer eigenthümlichen Mischung umgestaltete. Etwas Aehnliches beobachten wir nun auch in der Architektur, welche vom Anfange des Jahrhunderts an namentlich im Profanbau, weniger im Kirchenbau, die modernen Formen mit der französischen Gothik zu verschmelzen begann. Auch hier war die Regierungszeit Franz I. entscheidend. Unter ihm wurden eine Reihe von Palästen, und darunter auch, vom Jahr 1523 an, das in vorstehender Abbildung repräsentirte Schloss Chambord errichtet, ein Prachtbau, an welchem 1800 Arbeiter zwölf Jahre hindurch ununterbrochen beschäftigt waren. Die uns zugekehrte Parkfaçade zeigt von germanischen Elementen namentlich jene starken massiven Rundthürme mit spitzer, mit mehreren Erkern ausgestatteter Bedachung, welche aber in ihren Mauermassen durch zierliche Pilasterstellungen gegliedert und durch anmuthige Arcadenhallen unter einander verbunden sind. — Alexandre de Laborde, les monumens de la France, Tom. II., pl. 231.

FIG. 2. **Der Louvre zu Paris.** – Einer der bedeutendsten Baumeister unter Franz I. war Pierre Lescot (1510—1578), der Meister des hier vorgeführten westlichen Façadenbaues am Louvre, in welchem die moderne französische Architektur ihr unerreichtes Musterwerk zu verehren hat. Der Styl des Werkes fusst durchaus auf italienischen Motiven und lässt nur etwa in den steileren Bedachungen ein nationales Element durchblicken. Von den reichen sculptorischen Verzierungen rühren die des obersten Stockwerkes, Trophäen, Victorien und dgl. zum grossen Theil von Jean Goujon her (vgl. Taf. 86, Fig. 11, 13, 14 und Taf. 90, Fig. 14).

Der Bau wurde im Jahr 1541 begonnen und noch unter der Regierung Heinrichs II. fortgeführt. Die Kuppel über dem Hauptportal fügte Lemercier unter Ludwig XIII. hinzu. — Quatremère de Quincy, Vie des architectes, Tom. II, p. 52.

FIG. 3. **Galerie König Franz' I. zu Fontainebleau.** — Von den prachtvollen Innenbauten jener Zeit giebt die Galerie Franz' I. im Schlosse zu Fontainebleau eine Anschauung. Dieselbe wurde von den oben (Taf. 79 A, Fig. 7 und 8) bereits, als in Fontainebleau beschäftigt, erwähnten Italienern Primaticcio und Rosso Rossi (Maître Roux) decorirt, und ist in der mannigfachen Zertheilung und Täfelung ihrer Wände und Decken, sowie in der überladenen und im Einzelnen unverhältnissmässigen Anwendung bildnerischen Schmuckes als ein Vorbote des einbrechenden Barockstyls interessant. — Du Sommerard, les arts au moyen âge, Tom. V, ch. IV, pl. 8.

FIG. 4. **Eingang zu der neuen Kapelle in der Kathedrale von Toledo.** — In Spanien nahm die Renaissance anfangs einen reichen, phantasievollen Charakter an, welcher erst am Ende des 16. Jahrhunderts einer erschreckend kalten Classicität Platz machte. Von den Bauten jener spanischen Frührenaissance führen wir zuerst einen kirchlichen, in der unter Karl V. neugebauten Capilla de los reyes nuevos, in einem der Seitenschiffe der Kathedrale von Toledo, vor. Dieselbe wurde nach den Entwürfen des Alonso de Covarrubias von Alvaro Monegro in den Jahren 1531—1533 ausgeführt und von Melchior Salmeron und Diego von Egas mit sculptorischem Schmuck ausgestattet. Die Abbildung giebt das besonders prächtige Eingangsportal. — Villa-Amil, España artistica y monumental vol. II, livr. 2, pl. 3.

FIG. 5. **Die Haupttreppe im Hospital zum h. Kreuz in Toledo.** — Unter den palastartigen, zu damaliger Zeit mit ungeheurem Aufwand ausgestatteten, Klosterhöfen und ähnlichen Hallen ist der Hof des grossen Hospitals de Santa Cruz in Toledo durch die Reinheit seines Styles besonders ausgezeichnet. Das Hospital wurde vom Cardinal Mendoza gestiftet und von Heinrich von Egas, dem Vater des obengenannten Diego in den Jahren 1504—1514 erbaut. Die vorgeführte Treppe gewährt uns ausser der Ansicht ihrer mit einer eleganten Ornamentik ausgestatteten Anlage auch einen Einblick in den von Arkaden umschlossenen Hof, um den die grossen und ebenfalls schön decorirten Krankensäle angeordnet sind. Der Vater des Baumeisters, Annequin von Egas, stammt aus Brüssel, und es zeigen sich auch in dieser spanischen Renaissance einzelne decorative Elemente, welche einen direkten Zusammenhang mit der Baukunst der flandrischen Lande bekunden. — Villa-Amil, a. a. O., I, livr. 8, pl. III.

FIG. 6. **Das Rathhaus zu Köln.** — Von der Einwirkung der italienischen Baukunst auf Deutschland ist uns in der nach dem Stadthausplatze hingewendeten Vorhallenfaçade des Kölner Rathhauses ein sehr gefälliges Zeugniss erhalten. Dasselbe zeigt eine seltsame Mischung germanischer und modern-italienischer Elemente. Zu den letzteren hat man die Totalgliederung der Façade mit ihren verkröpften Säulenstellungen und

Gesimsen, sowie die Rundbogenarkaden des Untergeschosses zu rechnen; während die Spitzbögen des oberen Geschosses dagegen und das phantastisch ausgeschweifte, mit einer Zackenverzierung ausgestattete, Dach sich dem gothischen Style annähert. In den Arkadenzwickeln des Obergeschosses, an den Balustraden und in der grossen Erkernische sind allegorische und auf die Geschichte der Stadt bezügliche Bildwerke angebracht. Der Bau wurde im Jahr 1556 begonnen und 1571 vollendet. — Gailhabaud, Denkm. d. Baukst.

FIG. 7. **Der Otto-Heinrichsbau des Schlosses zu Heidelberg.** — Ungleich näher hängt der hier veranschaulichte Otto-Heinrichsbau des Heidelberger Schlosses mit den italienischen Renaissancebauten zusammen, wie denn auch eine, freilich unverbürgte, Ansicht den Michel Angelo als Urheber des Entwurfes bezeichnet. Der Bau trägt seinen Namen nach dem Kurfürsten von der Pfalz, Heinrich Otto dem Grossmüthigen, unter dessen Regierung er von 1556—1559 aufgeführt wurde. Er erhebt sich über einem hohen Unterbau, an dem die Haupttreppe emporführt, in drei durch ionische und korinthische Pilaster und Halbsäulen gegliederten Stockwerken, welche ausserdem an ihren von Pilastern eingerahmten Fenstern, sowie in den muschelförmig abgeschlossenen Nischen zahlreiche Bildwerke mythologischen, alttestamentlichen und historischen Inhalts tragen. Besonders reich mit Karyatiden und anderen sculptorischen Werken ist der Haupteingang ausgestattet; seine Bekrönung bildet die Statue der Jungfrau Maria mit dem Kinde. — Nach dem Stich von Primavesi.

FIG. 8. **Der Friedrichsbau des Schlosses zu Heidelberg.** — Der um ein halbes Jahrhundert jüngere Friedrichsbau desselben Schlosses, von Kurfürst Friedrich IV. in den Jahren 1601—1607 erbaut, zeigt die nämliche Plananlage wie der vorige Theil, aber schon mit einzelnen barocken Zusätzen. Unsere Abbildung giebt die dem Hofe zugekehrte Seite. Sie zeigt über den drei Stockwerken noch zwei hoch über das Dach emporragende Erker mit geschweiften Abschlüssen. Die Façade selbst leidet unter einem Uebermaass vielfach verkröpfter Gesimse und Pilaster, von denen einige in besonders unschöner Weise unter dem Kapitäl abgebrochen und durch Nischen mit Statuen ersetzt sind. Die Statuen stellen pfälzische Fürsten dar. Im unteren Geschoss befindet sich die Schlosskirche. — Nach dem Stich von Primavesi.

FIG. 9. **Theil des Schlosses Wollaton Hall in England.** — Von der englischen Renaissance, welche erst gegen Ende des 16. Jahrhunderts ihren Anfang nimmt, zeuge schliesslich ein Theil des Schlosses Wollaton Hall, welches John Torpe im Jahr 1580 errichtete. Das Beispiel zeigt den auch hier durchgreifenden Einfluss der Italiener, aber ebenfalls mit einigen barocken Zuthaten. — Hackewell, An attempt to determine the exact charakter of Elizabetan architecture, London 1835, Taf. II.

Tafel XXV. (88.)

ITALIENISCHE MALEREI.

FIG. 1. **Vulcan, Venus und Amor, von Jacopo Tintoretto.** — Unter den italienischen Malerschulen der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, welche wir auf dieser Tafel repräsentiren, gewann der lebenskräftige Naturalismus der Venetianer durch Jacopo Robusti, genannt Tintoretto (1512—1594) einen grossen Vorsprung. Sein Wahlspruch war: „Die Zeichnung des Michel Angelo, das Colorit des Tizian," und eine Anzahl seiner Werke bewährte auch wirklich dieses Streben, die Grossheit des florentinischen Styles mit den Vorzügen seiner heimischen Schule zu verbinden. In der letzten Zeit freilich unterlag auch er dem leichtsinnigsten, durch eine allzu ausgedehnte Beschäftigung genährten, Manierismus. In dem vorstehenden Bilde, welches Venus, Vulcan und Amor zu einer anmuthigen Gruppe vereinigt darstellt, erscheint die heitere und sinnlich schöne Naturauffassung des Venetianers mit Maass und Adel der Formen gepaart. Eine warme leuchtende Farbengebung leiht dem Werke einen tizianischen Charakter. In der Galerie des Palazzo Pitti zu Florenz. Auf Leinwand; 2′ 4″ 7‴ hoch und 5′ 11″ 11‴ breit. — Nach dem Stich in Bardi's Galerie Pitti, Bd. II.

FIG. 2. **Adam und Eva, von demselben.** — Besonders deutlich tritt das Studium, welches Tintoretto den Werken des Michel Angelo widmete, an diesem Bilde des Paradieses hervor, auf welchem Adam und Eva unter dem Baum der Erkenntniss sitzend dargestellt sind. Eva reicht Adam den Apfel. Tiefer im Hintergrund ist in winzigen Figuren die Vertreibung aus dem Paradiese angedeutet. Die Formen der schönbewegten nackten Gestalten zeigen eine meisterhafte Modellirung; namentlich. wird der Rücken des Adam gerühmt. Damit verbindet sich auch hier jene warme und virtuos behandelte Farbengebung. Das Bild befand sich ursprünglich in der Scuola della S. Trinità zu Venedig, von wo es in die Galerie der Akademie daselbst übertragen wurde. Auf Leinwand; 1,48 Meter hoch und 2,50 Meter breit. — Pinacoteca di Venezia, Bd. I, Stich von Viviani.

FIG. 3. **Das Gastmahl des Simon von Paolo Veronese.** — Gleichzeitig mit Jacopo Tintoretto erreichte die Hauptrichtung der Venetianer, jene Malerei des ruhig seligen Daseins in einer blühenden irdischen Welt, durch den grossen Paolo Veronese, eigentlich Caliari (1528—1588), ihren Gipfelpunkt. Die Schule seiner Vaterstadt hing schon lange vor ihm mit der venetianischen eng zusammen; doch hat er selbst sich erst durch das unmittelbare Anschauen der Werke eines Tizian und seiner Zeitgenossen zu jener Vollendung herangebildet. Wir geben von ihm ein Beispiel der, als die Stätten froher Lebenslust von Paolo Veronese besonders häufig dargestellten, Gastmähler, das Mahl bei Simon dem Pharisäer, welches freilich nicht als das schönste Bild dieser Gattung gelten kann, aber bei der colossalen Grösse der meisten derartigen Bilder sich am

besten in den beschränkten Raum unserer Tafel fügen wollte. Wir sehen in einer offenen Halle, welche von reichen Baulichkeiten umschlossen ist, zwei Tische mit heiterer Gesellschaft zahlreich besetzt. An der Tafel zur Linken im Vordergrunde sitzt Christus, welchem Maria Magdalena die Füsse wäscht. Die Art, wie hier der Vorgang aus der heiligen Geschichte nur beiläufig neben der breitausgeführten Darstellung des festlichen Mahles hervorgehoben wird, ist für die ganze Betrachtungsweise des Paolo, der nach historischer Auffassung als solcher niemals strebte, im höchsten Grade bezeichnend. Das Bild ist im Jahr 1570 für das Refectorium von S. Sebastiano in Venedig gemalt. — Landon, vie et oeuvres de Paul Veronèse, pl. 5.

FIG. 4. **Maria mit dem Kinde, von Alessandro Allori.** — In den übrigen Schulen herrschte der Einfluss Michel Angelo's zum Verderben der Kunst leider zu unbedingt. Wir geben zunächst einige Beispiele der sogenannten florentinischen Manieristen. Das vorstehende Bild der Maria mit dem Kinde gehört einem der bedeutendsten unter ihnen, dem Freunde und Schüler Vasari's, Alessandro Allori, an. Das Kind steht auf dem Schooss der Mutter und drückt ihr einen Kranz auf das Haupt, während es in der Linken eine Dornenkrone hält. Die im Ganzen einfache und schön gerundete Composition verräth dabei doch auch jene der Schule eigenthümliche Absichtlichkeit in der Wahl der Motive. In der Galerie Pitti zu Florenz. Auf Leinwand; 4' 2''' hoch und 2' 10'' 7''' breit. — Bardi, Galerie Pitti, Bd. II, Stich von V. Benucci.

FIG. 5. **Judith mit dem Haupte des Holofernes, von Cristofano Allori.** — Einer verwandten Richtung gehört der Sohn des Ebengenannten, Cristofano Allori an, der bis in die ersten Decennien des 17. Jahrhunderts hinabreicht und schon von dem damals anhebenden Eklekticismus mit berührt wurde. Als sein bestes Bild betrachtet man die in der Galerie Pitti befindliche Judith mit dem Haupte des Holofernes. Das Werk zeigt, als Folge jenes auf ernstem Studium der grossen Meister beruhenden Eklekticismus, einen Verein von tiefer Empfindung mit grossartiger Auffassung, sowie eine vortreffliche Technik. Auf Leinwand; 4' 3'' 11''' hoch und 3' 3'' breit. — Bardi, Galerie Pitti, Stich von L. Paradisi.

FIG. 6. **Versuchung des h. Hieronymus, von Giorgio Vasari.** — Einer der entschiedensten Manieristen und leichtfertigen Schnellmaler war der Freund und Schüler Michel Angelo's Giorgio Vasari (1512—1574). Wir können von seinen grossen Frescobildern aus Mangel an Raum nichts vorführen, und geben dafür hier ein in der Galerie Pitti befindliches Oelgemälde, die Versuchung des h. Hieronymus. Der Heilige kniet, mit einem Stein an die entblösste Brust schlagend, andächtig vor einem Crucifix, das er mit der Linken hält. Die Versuchung tritt in Gestalt eines schönen Weibes an ihn heran, von Amoretten umspielt, deren Einer eben den Pfeil auf den Heiligen abzuschiessen im Begriffe ist. Auf Holz; 5' 2'' 11''' hoch und 3' 8'' 9''' breit. — Bardi, a. a. O. Bd. III, Stich von Zuliani.

FIG. 7. **Die Flucht des Aeneas, von Federigo Baroccio.** — Federigo Baroccio (1528—1612) geht dagegen einen selbständigen Weg und

erreicht namentlich in seinen historischen Bildern mehr Wahrheit des Ausdrucks und einen wärmeren Vortrag als die Manieristen. Auf dem vorstehenden Bilde sehen wir Aeneas seinen Vater Anchises über die Trümmer des brennenden Troja davontragen; Weib und Kind folgen ihm. Im Hintergrunde ein brennender Tempel und mannigfache Scenen des Mordes und der Zerstörung. — Nach dem Stich von Pietro Donato.

Fig. 8. **Die Erschaffung Evas, von Federigo Zuccaro.** – In Federigo Zuccaro (gest. 1609) haben wir dafür wieder einen der affectirtesten Manieristen vor uns. Das vorgeführte Bild zeigt uns Gott Vater die Eva aus der Seite des schlafenden Adam hervorrufend. Eva hebt mit süsslich-affektirter Andacht die Hände zu Gott empor. Die Gezwungenheit und innere Kälte kommt insbesondere an der Figur des schlafenden Adam zu Tage. — Nach dem Kupferstich von J. Sadeler.

Fig. 9. **Der Sturz des Icarus, vom Cavaliere d'Arpino.** – Zur gewaltsamsten Künstlichkeit steigert sich endlich der Manierismus in diesem Bilde des Cavaliere d'Arpino, eigentlich Giuseppe Cesari genannt (c. 1560—1640). Es ist der unglückliche Flug des Daedalus mit seinem Sohne Jcarus, dessen Schicksal wir in halsbrechendster Weise sich vor uns vollziehen sehen. Würdiger als Jcarus ist noch die Gestalt des Vaters, aber auch diese in ihrem mitleidigen Schmerz ohne alle natürliche Empfindung. — Nach dem Stich von Rafael Guidi.

Tafel XXVI. (89.)

AUSSERITALIENISCHE MALEREI.

Fig. 1. **Allegorie, von Heinrich Goltzius.** – Eine der ebenbetrachteten italienischen Malerei verwandte Richtung bereitete gegen Ende des 16. Jahrhunderts der besonders als Kupferstecher epochemachende Niederländer Heinrich Goltzius (1558—1617) in seiner Heimath vor. Wir sehen schon aus dem allegorischen Gegenstande des vorliegenden Blattes seine innere Verwandtschaft mit jenen Manieristen. Eine auf der Weltkugel sitzende nackte weibliche Figur, als Ars bezeichnet, scheint dem neben ihr auf einer Tafel schreibenden Mann etwas zu diktiren. Letzterer hat die Beischrift Usus. Es scheint also dargestellt zu sein, wie die Uebung der Künste und Wissenschaften, deren Symbole auf der Erde liegen, auch praktischen Nutzen mit sich führe. Ebendahin zielen die beigefügten Unterschriften: Quisquis amore bonas exercet sedulus artes | Congeret obryzum multa cum laude metallum. | Die met staden bemind Consten t'Exerceren | Hem beladen bevint met veel Rykdom in Eeren. Die Formbehandlung des Stiches zeigt eine grosse, aber äusserliche Virtuosität. Das Blatt trägt das Monogramm des H. Goltzius; ein dazu gehöriges Pendant ist mit der Jahreszahl 1582 bezeichnet. — Nach dem Originalstich.

FIG. 2. **Die Geisselung Christi, von demselben.** — Diese Darstellung der Geisselung Christi ist ebenfalls einem Kupferstich des H. Goltzius nachgebildet und gehört in eine Reihe von Blättern, welche die verschiedenen Scenen der Passion zum Inhalt haben, und in den Jahren 1596 bis 1598 gestochen sind. Das Blatt trägt schon den Charakter des niederländischen Naturalismus der nächstfolgenden Zeit. Es zeigt nebst dem Monogramm des Künstlers die Jahreszahl 1597. — Bartsch, a. a. O. III, N. 32.

FIG. 3. **Venus, Amor und Merkur, von Bartolomaeus Spranger.** — Auch in Deutschland fand der italienische Manierismus in Künstlern wie Bartholomaeus Spranger seine bereitwilligen Anhänger. Von Jenem stammt dieses, früher in der Winkler'schen Sammlung zu Leipzig befindliche, Bild her, welches den auf Venus' Befehl von Amor gefesselten Mercur zum Gegenstande hat. Im Hintergrunde ein Rundtempel mit der Statue des Gottes. Das Bild trägt die Worte: S. C. M. Pictor B. Spranger pinxit und eine lateinische Erklärung. — Nach dem Stich von L. Kilian.

FIG. 4. **Musik, Dichtkunst, Malerei und Baukunst, von Johann Rottenhammer.** — Der Meister dieses Bildes, Johann Rottenhammer, wird uns sogar geradezu als Schüler Tintoretto's genannt (vergl. Taf. 88, Fig. 1 und 2), dessen Kunstweise er sich, wie das vorliegende allegorische Gemälde veranschaulicht, nicht ohne Glück aneignete. Dasselbe stellt in vier weiblichen Gestalten, von denen die eine Guitarre spielt, die andere eine Schreibtafel hält, die dritte mit Messen, die vierte mit dem Malen einer Venus beschäftigt ist, die Musik, Dichtkunst, Baukunst und Malerei dar, von Minerva und zwei andern weiblichen Figuren beobachtet. Um die auf einem Thron sitzende Venus sind dienende Genien beschäftigt. Den Hintergrund bildet eine Landschaft mit Architektur. Auf Kupfer in Oel gemalt; 10¾" hoch und 8" breit. — Nach dem Original gezeichnet von A. Becker.

FIG. 5. **Allegorie, von Martin de Vos.** — Die hier vorgeführte Allegorie des Martin de Vos, eines niederländischen Künstlers aus dem Ende des 16. Jahrhunderts, schliesst sich ebenfalls nahe an den italienischen Manierismus an. Sie stellt den Sieg der Weisheit über die menschliche Thorheit dar. Diese liegt, beischriftlich als caligo humana bezeichnet, mit verbundenen Augen am Boden, scheinbar von einer Kugel, welche die Inschrift: vana gloria trägt, herabgestürzt. Ueber ihr thront, den Fuss auf die Besiegte setzend, die Sapientia in Gestalt einer in weite Gewänder gekleideten Frau, mit einem von Schlangen umwundenen Spiegel in der Rechten, während sie mit der Linken ein Buch hält, dessen Blätter die Worte: Recepta veritatis (Vorschriften der Wahrheit) tragen. Ueber ihrem Haupt schwebt eine Taube. — Nach dem Stich von J. Sadeler.

FIG. 6 und 7. **Sackpfeifer und betrunkene Weiber, von Peter Breughel dem Aelteren.** — Als den ersten entschiedenen Repräsentanten des um das Jahr 1600, im Gegensatz gegen die Italiener, erwachenden niederländischen Naturalismus führen wir hier Peter Breughel den Aelteren in zwei seiner derbsten Werke auf, welche als die Vorbilder des späterhin

zu so hoher Selbsständigkeit entwickelten niederländischen Genre gelten können. Beide führen uns Gestalten aus dem Leben des niederen Volkes, Sackpfeifer (Fig. 4) und betrunkene Weiber (Fig. 5), mit einer urwüchsigen Komik und rücksichtsloser Naturwahrheit vor Augen. Der übereinstimmende Zug einer solchen ungeschmückten Rohheit an allen seinen Werken hat dem Meister den Namen des Bauernbreughel eingetragen. — Nach den Stichen von Hondius.

Fig. 8. **Maria mit dem Kinde, von Abraham Bloemart.** — Einen innerlich verwandten Naturalismus, nur auf eine andere Sphäre angewendet, zeigt Abraham Bloemart, von dem diese Maria mit dem Kinde herrührt. Die Jungfrau neigt sich mit liebender Fürsorge über das schlafende Kind, zu dem zwei geflügelte Engel anbetend herniederblicken. — Nach dem Stich von Joh. Matham.

Fig. 9. **Allegorie, von Otto Venius.** — Das reizende Bildchen dieser Figur ist einer Reihe von allegorischen Darstellungen entnommen, welche von Octavius van Veen, gewöhnlich Otto Venius genannt (1556—1634) im Jahr 1608 unter dem Titel: Emblemata Amoris mit erläuterndem Text in mehreren Sprachen herausgegeben wurden. In der weiblichen Gestalt, welche eine Flüssigkeit in die von zwei Kindern gehaltene Schale giesst, ist nach der beigefügten Inschrift: Amantibus omnia communia der Gedanke ausgedrückt, dass den Liebenden Alles gemeinsam ist. Darunter befinden sich noch französische Verse desselben Inhalts. — Emblemata Amoris, Antwerpen 1608, S. 13.

Fig. 10. **Allegorie, von demselben.** — In einer andern Bilderreihe stellte Otto Venius auf ähnliche Weise die Bezüge der himmlischen Liebe dar. Wir wählen davon das durch besonders zarte Empfindung und Feinheit der Durchführung ausgezeichnete Blatt, das die beiden Liebenden an einem Brunnen darstellt. Die erläuternde lateinische Inschrift sagt: Amor est aqua, de qua Dominus in Evangelio ait: Qui biberit ex hac aqua, quam ego dabo ei, non sitiet in aeternum. Und Aehnliches der beigefügte französische Vers. — Amoris divini emblemata, Antwerpen 1640, S. 85.

Taf. XXVII. (90.)

ITALIENISCHE, DEUTSCHE UND FRANZÖSISCHE SCULPTUR.

Fig. 1. **Die Sculptur vom Grabmal des Michel Angelo, von B. Lorenzi.** — Das Ansehen und der Einfluss Michel Angelo's, dem wir in der Baukunst und Malerei dieser Epoche schon als dem dominirenden Stylgesetzgeber begegnet sind, musste selbstverständlich auch in der Sculptur die weitgreifendste Herrschaft erlangen. Vor Allem in Italien, dem die ersten Abbildungen dieser Tafel gewidmet sind. Die vorstehende Figur gehört zu dem Grabmal, welches dem Michel Angelo, sechs Jahre nach seinem 1564 erfolgten Tode, in der Kirche S. Croce zu Florenz gesetzt wurde. Die Sculptur daran ist das Werk Battista Lorenzis. Zwei andere Statuen,

des Grabmals, von Valerio Cioli und Giovanni dell' Opera, stellen die Malerei und die Architektur dar. Das Ganze ist von Vasari componirt. — Cicognara, storia della scultura II, tav. LXV.

Fig. 2. **Raub einer Sabinerin, von Giovanni da Bologna.** — Den auf dieser Abbildung repräsentirten Künstler (1524 — 1608) haben wir vergleichsweise schon auf Taf. 66, Fig. 3 herangezogen. Auch Giovanni gehörte, obwohl von Geburt ein Flamänder, zu den entschiedensten Vertretern von Michel Angelo's Kunstrichtung. Die berühmte Marmorgruppe des Raubes einer Sabinerin, welche den Zierden der Loggia dè Lanzi zu Florenz zuzuzählen ist, giebt hievon eine charakteristische Anschauung. Ein Mann von kräftiger Körperbildung hebt ein sich sträubendes Weib hoch empor, während er einen andern Mann zwischen seinen Füssen besiegt am Boden festhält. Man erkennt die Schule leicht an der gewaltsamen Erregtheit der Motive und verschiedenen Zügen einer kühnen Subjectivität im Einzelnen. Das Ganze macht einen energischen Effekt. Bezeichnend ist die Erzählung, dass der Künstler die Gruppe schon vollendet gehabt habe, als ihr ein Freund die dann von dem Künstler acceptirte Benennung des Raubes der Sabinerin beilegte. — La piazza del Granduca, Taf. IX.

Fig. 3. **Mercur, von demselben.** — Die hohe Formenschönheit, welche Giovanni da Bologna bei aller seiner willkürlichen Forcirtheit hie und da erreichte, leuchtet aus keinem seiner Werke in so seltener Stärke hervor, wie aus dem vorstehenden Mercur, einer Broncestatue des Florentiner Museums. Der Gott eilt springend durch die Luft, den linken Fuss auf den Hauch eines Zephyrs stützend, dessen aufwärts blickendes Haupt die Basis der Statue ausmacht. Das Werk befand sich früher in der Villa Medici zu Rom. — Cicognara, a. a. O. II., Taf. LXIII.

Fig. 4. **Grabmal des Pabstes Paul III., von Guglielmo della Porta.** — Offenkundiger als bei irgend einem der bisher besprochenen Werke tritt uns an dem, im Chor von S. Peter befindlichen, Grabmal Papst Paul's III. von Guglielmo della Porta (gest. 1577) der Einfluss seines Lehrmeisters Michel Angelo entgegen. Dasselbe ist ähnlich dem Grabmal der Mediceer (Taf. 72, Fig. 6) angeordnet. Oben auf dem Sarkophage thront die Bronzestatue des Papstes, eine Figur von einfacher, würdevoller Charakteristik. Darunter befinden sich zwei liegende weibliche Gestalten aus weissem Marmor, von denen die zur Linken des Beschauers die Gerechtigkeit, die zur Rechten dagegen die Klugheit darstellt. Man erzählt dass der Künstler Letzterer die Züge der Mutter des Papstes, Ersterer die seiner Schwägerin Julia gegeben habe. Die ursprünglich ganz nackte Gestalt der Klugheit wurde wegen ihrer allzu üppigen Körperformen später mit einem ehernen Gewande bekleidet. Zwei ebenfalls ursprünglich zu dem Grabmal gehörige Figuren ähnlichen Inhalts befinden sich im Palast Farnese zu Rom. — Cicognara, a. a. O. II., Taf. LXXX.

Fig. 5—7. **Neptun und zwei Meeresgottheiten, von Bartolommeo Ammanati.** — Die drei vorstehenden Figuren gehören zu dem Hauptwerke des Bartolommeo Ammanati, ebenfalls eines Schülers des Michel Angelo,

zu dem berühmten Brunnen auf der Piazza del Granduca zu Florenz. Um dieses Werk bewarben sich sechs Bildhauer, von denen wir Baccio Bandinelli, Benvenuto Cellini und Giovanni da Bologna bereits kennen gelernt haben. Bandinelli erhielt die Arbeit, starb jedoch, nachdem er eben die Marmorblöcke den Anforderungen seines Entwurfes entsprechend hatte brechen lassen. Nach ihm erhielt Ammanati die Vollendung des Werkes. Er bildete als Hauptfigur des Ganzen den auf einer, von vier Meerpferden gezogenen, Muschel stehenden Neptun (Fig. 5), und zwar aus einem Marmorblock, den Bandinelli schon zu behauen begonnen hatte. Dann stellte er auf dem Rande des Bassins vier von Satyrn und Panen begleitete Meeresgottheiten, Thetis, Doris, Nereus und Proteus in Bronce dar; von denen zwei unter Fig. 6 und 7 abgebildet sind. Die Gestalten leiden sämmtlich an einer gewissen Absichtlichkeit der Haltung und schliessen sich in den Motiven meistens direkt an bestimmte Vorbilder des Michel Angelo an. Das Werk wurde im Jahr 1565 aufgestellt. — La Piazza del Granduca, Taf. XVI, XIX und XX.

Fig. 8. **Statue Albrechts des V. von Bayern, von Peter Candido.** — Für Deutschland sind uns zunächst einige niederländische Künstler bemerkenswerth, welche ihre, mit italienischen Elementen vielfach verschmolzene, heimische Kunstweise in den deutschen Ländern verbreiteten. Darunter der Maler Peter Candido, eigentlich de Witte, nach dessen Entwürfen das prachtvolle, von Kurfürst Maximilian dem Kaiser Ludwig dem Bayer 1622 errichtete, Denkmal in der Frauenkirche zu München von dem Bildhauer und Giesser Johann Krumpter, nach Anderen von Hans Kreuzer ausgeführt wurde. Wir geben von seinen zahlreichen bildnerischen Zierden, die übrigens zum Theil schon vor 1622 entstanden sind, die colossale Broncestatue Albrecht's V., des Grossvaters Maximilian's, eine der besten Statuen an dem Werke. — Nach der Litographie bei Chapuy, Allemagne pittoresque.

Fig. 9. **Raub einer Sabinerin, von Adrian de Vries.** — Gegen Ende des Jahrhunderts war Adrian de Vries, ebenfalls ein Niederländer, als Broncearbeiter in Deutschland thätig. Ein äusserst charakteristischer Beleg für die Richtung der damaligen Sculptur giebt sein Raub einer Sabinerin, eine Gruppe von ähnlicher Kühnheit der Conception, wie das oben besprochene Werk des Giovanni da Bologna (Fig. 2), und von einer höchst vollendeten Technik. Der unserer Abbildung zu Grunde liegende Kupferstich trägt die Worte: Has effigies per Adrianum de Vries Haghien e cera formatas Joannes Mullerus aeri incidit, nebst einem lateinischen Distichon. — Bartsch, a. a. O. vol. III., n. 291.

Fig. 10. **Broncerelief von Wentzel Jamnitzer.** — Unter den Gold- und Silberarbeitern dieser Epoche nimmt der Deutsche Wentzel Jamnitzer eine der bedeutendsten Stellen ein. Er lebte zu Nürnberg in hohen Ehren und wird uns als Goldschmied der vier deutschen Kaiser Karl V., Ferdinand I., Maximilian II. und Rudolf II. genannt. Das vorgeführte Broncerelief schmückt seinen auf dem S. Johanniskirchhofe zu Nürnberg befindlichen Grabstein. Es enthält zwei Medaillons, das eine mit des Meisters Portrait und der Inschrift: Wentzel Jamnitzer alt 78, das an-

dere mit seinem Wappen und der Inschrift: Christus ist mein Leben, Sterben ist mein Gewinn. In den vier Ecken sitzen vier weibliche Gestalten mit Attributen, die Elemente darstellend, und zwar oben links die Luft, rechts das Feuer, unten links das Meer, rechts die Erde. — Die Nürnbergischen Künstler, geschildert nach ihrem Leben und nach ihren Werken, Heft III, zu pag. 8.

FIG. 11. **Die Erde, von demselben.** — Eine köstliche Silberarbeit des Wentzel Jamnitzer besitzt die Nürnberger Familie Merkel in einem grossen Tafelaufsatz, welcher früher auf dem dortigen Rathhause aufbewahrt wurde, demnach also wohl ursprünglich für den Rath der Stadt gearbeitet war. Derselbe ist 2′ 11″ hoch und an der Stelle seiner grössten Ausladung 1′ 3½″ breit und besteht ganz aus gediegenem, zum Theil vergoldetem und emaillirtem Silber. Sein hauptsächlichster Theil ist die auf einem Untersatz von fein gearbeiteten Blumen stehende weibliche Figur, welche in unserer Abbildung veranschaulicht ist. Es ist die Erde, ein Weib von schwellenden Körperformen, an welche sich die kunstvoll gefältelte Gewandung eng anschliesst; sie trägt auf dem Haupt eine in Gold und Email mit reichem erhabenem Schmuck gearbeitete Schaale, aus welcher sich dann noch eine in mattem Silber ausgeführte Vase mit zierlichen Blumen erhebt. Zwei an dem Fuss der Schaale befindliche lateinische Inschriften geben Auskunft über die Bedeutung des Ganzen. Sie lauten in deutscher Uebersetzung: Du fragst, wesshalb ich zartes Weib mit der Last so vieler Früchte beladen, oder was für eine Göttin ich sey? — Die Erde bin ich, die Allmutter, beladen mit der theuren Last der Früchte, die mir entspriessen. — Die Nürnbergischen Künstler, a. a. O. zu pag. 20.

FIG. 12 und 13. **Markgraf Johann Georg von Brandenburg und seine Gemahlin Elisabeth, Brustbilder von Jakob Gladehals.** — Als Zeugniss von der damals in Deutschland blühenden Medaillenarbeit geben wir hier die Vorder- und Rückseite einer jener aus kostbarem Metall gearbeiteten Schaumünzen, die mit Portraits in erhabener Arbeit geziert und an Ketten auf der Brust getragen wurden. Auf der Vorderseite (Fig. 13) sehen wir den Markgrafen Johann Georg von Brandenburg, unbedeckten Hauptes, mit starkem Bart, und in blau emaillirtem Harnisch; auf der Rückseite (Fig. 14) befindet sich das Portrait der Markgräfin Elisabeth, in höherem Relief, mit einem grossen spanischen Kragen, emaillirtem Kleide und einer mit Perlen besetzten Haube; die Umschriften sind schwarz geätzt, die Verzierungen des Randes weiss, roth und blau emaillirt und auf der Hauptseite mit Rubinen und Tafelsteinen ausgestattet. In den Portraits drückt sich eine heitere und naive Auffassung des Lebens aus. Verfertiger des Werkes ist Jakob Gladehals, der als kurfürstlicher Goldschmidt bis in den Anfang des 17. Jahrhunderts zu Berlin thätig war. Inschriftlich aus dem Jahr 1595; in der k. Medaillen-Sammlung zu Berlin. — Bolzenthal, Skizzen zur Kunstgeschichte der modernen Medaillenarbeit, Berlin 1840, Taf. XIX.

FIG. 14. **Basrelief von Jean Goujon.** — Von französischen Werken geben wir zu Taf. 86, Fig. 11, 13 und 14 nachträglich noch ein Relief

des dort besprochenen Bildhauers Jean Goujon. Dasselbe stellt zwei Satyrn mit Fruchtgewinden dar und befindet sich an der mit Sculpturen reich verzierten Treppe Heinrichs II. im Louvre. — Clarac, Mus. de sculpt. vol. I, pl. 29 B.

Fig. 15 und 16. **Basreliefs, von Barthélémy Prieur.** — Ein gleichzeitiger französischer Bildhauer war Barthélémy Prieur, der Schüler des gleich zu erwahnenden Germain Pilon. Von ihm rühren die allegorischen Sculpturen der verschiedenen menschlichen Thätigkeiten her, welche über den, nach dem Garten der Infantin hinausgehenden Fenstern des Louvre angebracht sind. Von ihnen sind zwei der besten ausgewählt, die sich durch Wein- und Oelbaum (Fig. 15) sowie durch Pflug und Schaufel (Fig. 16) als die Genien des Garten- und Ackerbaues kund geben. — Clarac, a. a. O. vol. I., pl. 16 A., Fig. 3.

Fig. 17. **Die Grazien, von Germain Pilon.** — Dieses vielberühmte Werk des bereits erwähnten Germain Pilon, die Gruppe der drei Grazien, war bestimmt, eine Urne mit den Herzen Heinrichs II. und der Katharina von Medicis zu tragen. Es soll sich in den Köpfen nicht über den Ausdruck des Gewöhnlichen erheben und zeigt auch in dem Wurf der Gewänder viel Künstelei und Absichtlichkeit. — Cicognara, a. a, O. II, Taf. LXXXII.

Tafel XXVIII. (91.)

ITALIENISCHE UND DEUTSCHE ARCHITEKTUR.

Fig. 1. **Die Kirche S. Andrea auf dem Quirinal zu Rom, von Lorenzo Bernini.** — Mit dem Beginn des 17. Jahrhunderts tritt die Renaissance-Architektur in die letzte Periode ihrer Entwickelung, die des sogenannten Barockstyls. Einen Hauptvertreter dieser Epoche, Lorenzo Bernini (1589—1680), haben wir bereits (Taf. 87, Fig. 1—4) als Theilnehmer an dem Bau von S. Peter kennen gelernt. Glücklicher als dort zeigt er sich in der durch vorstehende Abbildung veranschaulichten Kirche S. Andrea auf dem Quirinal zu Rom, einem elliptischen Raum, der von einer reich kassettirten, etwas gedrückten Kuppel überwölbt wird. Die Kirche wurde von dem Prinzen Camillo Pamfili, dem Neffen des Papstes Innozenz X., für das Noviziat der Jesuiten errichtet und theilt mit den meisten Gebäuden dieses Ordens den verschwenderischen Reichthum an Marmorsäulen, vergoldeter Stuccaturarbeit u. dgl. — J. v. Sandrart, a. a. O., Tab. 22.

Fig. 2. **Kirche S. Agnese zu Rom, von Francesco Borromini.** — Die einzelnen Züge schrankenloser Subjectivität und spielender Aeusserlichkeit, die uns in der vorigen Epoche, namentlich seit Michel Angelo schon begegneten, vereinigten sich in gesteigertem Maasse in der Person Francesco Borromini's (1599—1667), der desshalb als der eigentliche Vater des Barockstyls angesehen wird. Mit einer reichen Phan-

tasie ausgestattet, ward er besonders noch durch seinen stets regen Neid gegen den ebenfalls maasslosen Bernini, seinen Zeitgenossen und Nebenbuhler, zu einer Opposition gegen alles Hergebrachte und Regelmässige getrieben. Er war es, der die gerade Linie aus der Architektur möglichst zu verbannen und im Grundriss wie im Aufbau die Curve und den Schnörkel an ihre Stelle zu setzen strebte. Wir beobachten diese Absonderlichkeit an einem seiner bedeutendsten Werke, der Kirche der h. Agnes auf der Piazza Navona zu Rom. Barromini errichtete an derselben ausser der mitgetheilten Façade auch die Kuppel und die Sacristei. Der Aufriss zeigt einen breithingelagerten Bau, von nicht unedlen Verhältnissen, mit einer Kuppel und zwei Glockenthürmen, wie sie in dieser Zeit die regelmässigen Begleiter der Kuppel bilden. Echt barock sind die Grundpläne dieser beiden Thürme, mit zwei convexen und zwei concaven Seiten; auch der mittlere Theil der Façade ist concav ausgeschweift. Ausserdem bemerkt man an dem ganzen Aufbau eine Ueberfülle von mehrfach profilirten und verkröpften Gesimsen, Pilastern, Säulen und Halbsäulen, sowie mannigfachen sculptorischen Schmuck in Laubgewinden, Reliefs und Statuen. — J. v. Sandrart, insignium Romae templorum prospectus, Norimb. tab. 15.

FIG. 3. **Kirche S. Luca e Martina zu Rom, von Pietro Berrettino da Cortona.** — Ein dritter Repräsentant dieser architektonischen Willkürherrschaft ist Pietro Berrettino da Cortona (1596—1669). Obwohl hauptsächlich als Maler thätig, scheint er doch seinem hier im Aufriss mitgetheilten Bauwerke, der Kirche S. Luca e Martina zu Rom, einen besonderen Werth beigelegt zu haben; denn er pflegte sie seine Tochter zu nennen und hinterliess ihr sein ganzes, auf 100,000 Scudi sich belaufendes Vermögen. Das Gebäude ist am Forum Romanum belegen, und besteht in einer Doppelkirche, deren unterer Theil der h. Martina gewidmet ist; darüber liess Papst Urban VIII. durch Pietro da Cortona die Kirche des h. Lucas, des Schutzpatrons der Maler und insbesondere der römischen Akademie, welcher die Unterkirche seit 1588 angehörte, errichten, und bei dieser Gelegenheit erneuerte der Künstler auf seine eigenen Kosten auch die Unterkirche. Im oberen Theile bildet der Bau ein griechisches Kreuz, dessen Arme in halbkreisförmige Apsiden auslaufen, und über dessen Kreuzung sich eine schöngeschwungene Kuppel erhebt. Die Façade zeigt die wiederholten Ausbauchungen des borrominesken Styles mit seinen verkröpften Gesimsen, Säulen und Pilastern. Die sonst üblichen Glockenthürme fehlen hier. — J. v. Sandrart, a. a. O. tab. 32.

FIG. 4. **Kirche della Superga bei Turin, von Filippo Ivara.** — Eine grössere Einfachheit und Reinheit der Formen erreichte Filippo Ivara, der, gerade zur Blüthezeit des Barockstyls (1685) zu Messina geboren, sich anfänglich ganz dem allgemeinen Zeitgeschmacke hingab, dann aber durch seinen Lehrer Carlo Fontana zum Abwerfen der Auswüchse und zur Aufnahme eines gesunderen Styles angeregt wurde. Er fand in dem damals rasch aufblühenden Turin eine ausgedehnte Thätigkeit. Sein schönster Bau, ein wohlthuendes Zeugniss seines besseren Geschmackes

ist die im Aufriss mitgetheilte Kirche della Superga, welche mit einem Kloster verbunden, nach der von ihr gekrönten Anhöhe ihren Namen trägt. Der Bau entstand in den Jahren 1715—1731. Er umfasst mit Hinzurechnung des Klosters im Grundriss ein Viereck von 500′ Länge und 300′ Breite. Der Mittelbau tritt in Form einer überhalbkreisrunden Ausbiegung über die Seitenbauten vor; er ist mit einer Kuppel bekrönt, während die beiden Flügel Glockenthürme tragen. Die Massen sind einfacher gegliedert, und jede Ueberladung mit bildnerischem Schmuck vermieden. Die Höhe der Kuppel beträgt aussen 165′, innen 150′, ihr Durchmesser innen 56′, aussen 80′. — Quatremère de Quincy, histoire de la vie et des oeuvres des plus célèbres architectes, II., zu pag. 273.

Fig. 5. **Kirche des h. Carl Borromäus zu Wien, von Fischer von Erlach.** — In Deutschland fand der Barockstyl einen seiner phantasievollsten Anhänger in dem, um die Mitte des 17. Jahrhunderts zu Wien geborenen Baumeister und Bildhauer Fischer, der zur Belohnung seiner dem Kaiserhause gewidmeten Dienste zum Baron von Erlach ernannt wurde. Ein interessantes Bauwerk von ihm ist die Kirche des h. Carl Borromäus, in Folge eines von Kaiser Carl VI. gethanen Gelübdes im Jahr 1716 zu Wien errichtet. Mit all den Ungebundenheiten und Abnormitäten des Barockstyls verband Fischer hier den eigenthümlichen Einfall, die Glockenthürme in Form zweier isolirter Säulen, die in der Weise der römischen Siegessäulen mit Reliefs bedeckt sind, vor die Façade hinzustellen. Die einfachen Linien der Säulen bilden mit dem unruhigen Aeusseren des Kirchengebäudes einen seltsamen malerischen Contrast. — Nach dem von Fischer selbst herausgegebenen Werke: Entwurf einer historischen Architektur, Th. IV., Leipzig 1725, Taf. XII.

Fig. 6. **Die „neue" Kirche zu Berlin, von Gontard.** — Aus dem Ende des 18. Jahrhunderts stammen die beiden sich gegenüberstehenden Kirchen auf dem Gensdarmen-Markte zu Berlin, von denen wir die sogenannte neue Kirche hier im Aufriss mittheilen. Beide sind im Anschluss an zwei ältere Kirchengebäude nach Angabe Friedrichs des Grossen von dem Hauptmann von Gontard entworfen und in den Jahren 1780—1785 ausgeführt. Sie gleichen sich in der Anlage vollkommen: über einem quadratischen Hauptkörper erhebt sich ein schlanker Kuppelbau, dessen Tambour in seinem unteren Theile mit einer Colonnade von zwölf korinthischen Säulen, welche eine Galerie tragen, umgeben ist während sein zweites Geschoss durch Lisenen und Rundfenster gegliedert wird. Ueber diesem steigt dann die aus Holz construirte, mit Kupferblech überdeckte und von einer 15′ hohen vergoldeten Statue bekrönte Kuppel auf. An den Hauptkörper der Kirche schliessen sich von drei Seiten Vorsprünge mit sechssäuligen korinthischen Portiken an; die vierte Seite steht dagegen in unschönem Zusammenhang mit den älteren Kirchengebäuden. Die Kuppelhöhe beträgt 225′. Der Entwurf der Kirchen ist ein durchaus selbstständiger. Die sculptorischen Zierden sind an der neuen Kirche nach Rode, an der gegenüberliegenden, französischen, nach Chodowiecky gearbeitet. — Nach dem Stich von D. Berger.

Taf. XXVIII A. (91 A.)

FRANZÖSISCHE, ENGLISCHE, NIEDERLÄNDISCHE UND DEUTSCHE ARCHITEKTUR.

FIG. 1. **Payttheil der Façade des Palastes von Versailles von Jules Mansard.** — Die ersten beiden Abbildungen dieser Tafel sind der glänzenden, aber innerlich frostigen, französischen Renaissance des Zeitalters Ludwigs XIV. gewidmet. Wir repräsentiren zuerst die damalige Palastarchitektur in dem Hauptheile der Gartenfaçade des Schlosses von Versailles, welches Ludwig XIV. durch Jules Mansard errichten liess. Der dargestellte Theil springt in der Mitte der Façade um ein Bedeutendes vor. Er besteht, wie alle andern Theile des Baues, aus drei Stockwerken; das untere ist in Rustica ausgeführt und mit einfachen Rundbogenarkaden versehen; das mittlere hat abwechselnd ionische Halbsäulen und Pilaster, zwischen denen sich Rundbogenarkaden von ausnehmend schlanken Verhältnissen befinden; ein drittes niedrigeres Geschoss zeigt kleine quadratische Fenster zwischen Pilastern. Ueber dem Palast erhebt sich die als besonders schön gerühmte, erst nach des Meisters Tode (gest. 1708) vollendete Kapelle. Das Ganze macht bei aller Grossartigkeit der Anlage den Eindruck der trockensten Monotonie. — Le Pautre, les plans, profils et élévations des ville et chateau de Versailles, 1715, pl. 5.

FIG. 2 und 3. **Durchschnitt und Grundriss des Kuppelbaues der Invalidenkirche zu Paris von demselben.** — Der hier mitgetheilte imposante Kuppelbau wurde von Jules Mansard, der im Jahr 1671 von Libéral Bruant begonnenen Kirche des Invalidenhôtels zu Paris angebaut, da die edle Einfachheit der letzteren dem auf äussere Pracht gerichteten Sinne Ludwigs XIV. nicht genügte. Mansard schloss sein Werk an die schmale Seite der Kapelle der Soldaten an, dergestalt, dass der ovale Altarraum derselben sich nach zwei Seiten hin öffnet und der darin befindliche Doppelaltar sowohl von dem Kuppelraum als von der älteren Kapelle aus gesehen werden kann. Der Mansard'sche Bau, von aussen ein Quadrat von 168′, bildet im Innern ein griechisches Kreuz, über dessen Mitte sich die im Grundriss achteckige Kuppel erhebt. Der Tambour enthält in seinem oberen Theile zwölf hohe Fenster zwischen vierundzwanzig gekuppelten Pilastern compositer Ordnung; die Kuppel selbst ist nicht zugewölbt, sondern endet, wie die des Pantheon, in einer weiten Oeffnung, durch welche man in eine zweite, aus Stein construirte Kuppel hineinblickt. Ueber dieser wölbt sich dann endlich die mit Blei gedeckte, hölzerne Schutzkuppel. Inneres wie Aeusseres der Kirche sind mit Sculpturen und Malereien überfüllt. In den Pendentifs der Kuppel befinden sich die Bilder der vier Evangelisten; den unteren Theil des Tambours zieren zwölf Portraitmedaillons französischer Könige, der oberste Kuppelraum ist von Lafosse ausgemalt. Auch von aussen ist die Kuppel wie die Façade reich geschmückt. An die vier Ecken des Gebäudes, zwischen den Kreuzarmen, lehnen sich vier kreisrunde Kapellen (Fig. 3), welche ebenfalls mit ausgemalten Kuppeln überwölbt sind. Die Maasse der

Hauptkuppel betragen 75' französ. im Durchmesser und 220' in der Höhe. — Gailhabaud, Denkm. d. Baukst. ed. Lohde, Bd. IV, Abth. II, N. 5.

FIG. 4. **S. Paulskirche zu London, von Christoph Wren.** – Die moderne englische Baukunst hat in der vorgeführten S. Paulskirche zu London ihr bis jetzt unübertroffenes Meisterwerk erhalten. Dasselbe wurde nach dem grossen Brande der Stadt vom Jahr 1666 durch Christoph Wren, einen der bedeutendsten Baumeister der neueren Zeit, entworfen und der Grundstein im Jahr 1675 von dem ausführenden Maurermeister Th. Strong und dem Bischof Henry Cronton gelegt. Dieselben Männer setzten im Jahr 1710 den letzten Stein in die Laterne der Kuppel ein, nach einem Zeitraum, der im Verhältniss zu der Grösse des Baues als sehr kurz bezeichnet werden muss. Die Kirche verhält sich nämlich zu S. Peter in Rom etwa wie 2 : 3; ihre Länge misst 493 rh. Fuss, ihre Breite 238½' und ihre Höhe 356' (vgl. Taf. 87, Fig. 1—4). Sie hat die Gestalt eines lateinischen Kreuzes, dessen Kreuzarme durch drei kuppelförmig überwölbte Schiffe gebildet werden. Ueber der Kreuzung erhebt sich die 98½' im Durchmesser weite Kuppel, auf vier im Grundriss dreiseitigen Pfeilern ruhend, welche dem Kuppelraume unten die Gestalt eines regelmässigen Achtecks geben. Dieses geht dann aber über den Zwickeln in die Kreisform über; der auf das Hauptgesims gesetzte Tambour hat die abweichende Form eines stark verjüngten Kegels, dessen Wandfläche durch zweiunddreissig Fenster zwischen ebenso vielen Pilastern gegliedert wird. Die in acht Felder getheilte Kuppel ist, wie die der Invalidenkirche zu Paris (Fig. 2), nicht völlig zugewölbt, vielmehr blickt man durch eine kreisrunde Oeffnung über ihr in einen noch stärker sich verjüngenden, kegelförmigen Raum, an den sich dann die aus Holz construirte und mit Kupferblech gedeckte Schutzkuppel anschliesst. Nach aussen zeigt der Kuppelbau über einem kreisrunden Podest einen von zweiunddreissig freistehenden Säulen umgebenen Tambour; diese Säulen tragen eine etwa zwölf Fuss breite Galerie, über welcher sich, als Fortsetzung des Tambours, ein zweites Geschoss mit derselben Anzahl quadratischer Fenster und Pilaster erhebt. Das Innere der Kirche ist in der Durchbildung von imposanter Einfachheit. — Gailhabaud, a. a. O. Bd. IV, Abth. II, N. 6.

FIG. 5. **Hauptfaçade des Rathhauses zu Amsterdam, von Jacob von Campen.** – Das im Jahr 1648 gegründete Rathhaus zu Amsterdam steht gleich wichtig als Denkmal der in jenem Jahre glücklich beendeten Freiheitskämpfe des Landes, wie als Monument seiner modernen Profanarchitektur da. Es verbindet Grossartigkeit der Anlage und schöne Raumeintheilung mit glänzender und geschmackvoller Ausstattung auf eine seltene Weise. Auf einer Grundfläche von 282' Länge und 222' Breite erhebt es sich über einem hohen Unterbau in zwei, mit je einer Pilasterstellung verzierten Doppelgeschossen bis zu einer Höhe von 116'. Die Pilaster, zwischen denen sich immer ein grösseres und ein kleineres (Mezzanin-) Fenster befindet, sind in dem ersten Stockwerk von korinthischer, in dem zweiten von compositer Ordnung. In der Mitte der beiden Hauptfaçaden erheben sich grosse von Broncestatuen gekrönte

Giebel, deren Sculpturen von Quellinus (vgl. Taf. 93, Fig. 1) angefertigt sind. Ueber dem Giebel steigt an der mitgetheilten Façade ein schlanker Kuppelbau empor. Das Innere ist mit kostbaren Marmorarten und Sculpturen auf das Verschwenderischeste ausgestattet. — Hubert Quellinus, Prima et secunda pars effigium et ornamentorum amplissimae Curiae Amstelodamensis majori ex parte in candido marmore effectorum, Amstelod. 1665 und 1668.

Fig. 6. **Façade des Rathhauses zu Nürnberg, von Eucharius Carl Holzschuher.** — Endlich geben wir einige Beispiele des deutschen Palastbaues, von denen das hier vorgeführte Rathhaus zu Nürnberg in die Jahre 1616—1619 gehört. Es wurde erbaut von Eucharius Carl Holzschuher und zeigt eine einfach edle Anwendung der italienischen Renaissanceformen. Ueber einem hohen Unterbau, der nur durch drei Portale und eine Anzahl kleiner Fenster durchbrochen wird, erhebt es sich in zwei, von je 36 enganeinander geschlossenen Fenstern gegliederten Geschossen, von denen das obere durch eine am Rande des Daches angebrachte Galerie abgeschlossen wird. Auf dem Dach stehen drei grosse Pavillons mit geschweifter Zinnenbekrönung. Die Länge der Façade beträgt 275'. — J. B. Wolff, Nürnberger Gedenkbuch, Taf. 21.

Fig. 7. **Das Zeughaus in Berlin, von J. Arnold Nehring.** — In Preussen nahm der Palastbau unter der Regierung des ersten Königs Friedrich I. einen gewaltigen Aufschwung, dessen für den jungen Militärstaat besonders bedeutsames Denkmal wir in dem Berliner Zeughause vor uns haben. Dasselbe wurde im Jahr 1695 von Johann Arnold Nehring begonnen und durch de Bodt vollendet. Es nimmt ein regelmässiges Quadrat von c. 280' ein und erhebt sich in zwei Stockwerken, deren unteres in Rustica ausgeführt und durch einfache Rundbogenfenster durchbrochen ist, während das obere durch giebelförmig bekrönte Fenster nebst dorischen Säulen und Pilastern gegliedert und von einer reich geschmückten Balustrade abgeschlossen wird. Die Trophäen und sonstigen Decorationen sind nach Schlüter und Hulot ausgeführt (vgl. Taf. 93, Fig. 7 und 8). Die innere Anordnung des Gebäudes ist so getroffen, dass die zur Aufbewahrung von Waffen und Geschütz bestimmten Räume in beiden Geschossen eine ununterbrochene Folge ausmachen. Die Decken des unteren Geschosses sind über starken Pfeilern gewölbt; das obere hat eine auf schlankeren Pfeilern ruhende horizontale Bedeckung. — Nach einem durch Aufnahmen an Ort und Stelle verbesserten älteren Kupferstich.

Fig. 8. **Portal am innern Hof des Schlosses zu Berlin, von Andreas Schlüter.** — Das an Schönheit und Grösse imposanteste Bauwerk dieser glänzenden Epoche des preussischen Staates und zugleich das Hauptwerk seines Erbauers ist das königliche Residenzschloss zu Berlin von Andreas Schlüter (vgl. Taf. 93, Fig. 4—8). Er schuf dasselbe aus einem Complex älterer, sehr verschiedenartiger Bauten zu einem grossen, harmonisch abgerundeten Ganzen um, wurde aber, nachdem er von 1699—1706 daran gearbeitet, durch eine Hofintrigue an der Vollendung seines Werkes gehindert, und diese seinem an Geist und Charakter unebenbürtigen Nebenbuhler Eosander von Goethe übertragen. Der Bau umschliesst, abgesehen

von den älteren Theilen, zwei grosse im regelmässigen Viereck angelegte Höfe, deren einer das vorgeführte Portal enthält. Dasselbe zeigt bei grossem Reichthum der Erfindung und decorativer Mannigfaltigkeit eine in jener Zeit seltene Reinheit, ja Strenge der Formen und gewinnt durch das ihm beiderseits angeschlossene Doppelgeschoss offener Arkaden, welches auf unserer Abbildung wegfallen musste, eine noch bedeutendere Wirkung. — Nach dem grossen Stich von Paul Decker.

Taf. XXIX. (92.)

ITALIENISCHE, NIEDERLÄNDISCHE UND FRANZÖSISCHE SCULPTUR.

Fig. 1. **Apollo und Daphne, von Lorenzo Bernini.** — In der Sculptur entfaltete Lorenzo Bernini (1598—1680), dem wir als Architekten bereits wiederholt begegnet sind, der Natur seines Talentes nach eine noch weit umfassendere und einflussreichere Thätigkeit, als in der Baukunst. Er hat der italienischen und französischen Sculptur des 17. und 18. Jahrhunderts ihre Richtung vorgezeichnet und auch im germanischen Norden, wo Maass und Ernst sich länger erhielten als in jenen romanischen Ländern, eine zeitlang das Panier seines berauschenden Naturalismus siegreich aufgerichtet. Schon an einem seiner frühsten Jugendwerke, der vorgeführten Gruppe Apollo's und der Daphne, treten die bezeichnenden Züge des Künstlers und seiner Zeit uns entgegen. Den Inhalt der Darstellung bildet jener flüchtige Augenblick, wo die schöne Daphne unter den Augen des sie verfolgenden Gottes zum Lorbeer umgewandelt wird. Bernini stellt ihn in seiner ganzen Wirklichkeit mit einem staunenswerthen Aufwand künstlerischer Mittel und sinnlicher Reize dar. Künstliche Bohrungen, Unterbrechungen und feine, ganz frei gearbeitete Theile, wie das aufspriessende Laub in Daphne's Händen, sind in reicher Fülle vorhanden. Das Werk ist durch Verse des Cardinals Barberini, des späteren Papstes Urban VIII., verherrlicht worden und befindet sich gegenwärtig in der Villa Borghese zu Rom. — Cicognara, a. a. O. III, tav. 1.

Fig. 2. **Der Raub der Proserpina, von demselben.** — Von Seiten jener übertriebenen Gewaltsamkeit in Bewegung und Ausdruck, die einen Grundzug der Barocksculptur bildet, lernen wir Bernini in dieser Gruppe der Villa Ludovisi kennen, welche den Raub der Proserpina durch den Beherrscher der Unterwelt darstellt. Die Behandlung erreicht hier einen unübertroffenen Grad technischer Meisterschaft, ist aber im Nackten zu jener fleischigen Weichheit gesteigert, welche den meisten derartigen Werken Bernini's ein so widerwärtiges Aussehen giebt. — Cicognara, a. a, O. III, tav. 2.

Fig. 3. **Die Verzückung der h. Therese, von demselben.** — Wo sich nicht, wie bei der vorigen Gruppe, durch die Gewalt körperlicher Bewegung wirken liess, da musste der leidenschaftliche Seelenaffekt dem Bernini die Grundlage zur Entfaltung seiner technischen Bravour darbieten. Wir sehen diess hier an einem religiösen Gegenstande, der Ver-

zückung der h. Therese. Die Gruppe gehört in technischer Hinsicht, in der Behandlung des weichen, von lieblicher Schönheit angehauchten Fleisches namentlich, zu des Meisters besten Werken, steht aber in Hinsicht der Wahrheit und natürlichen Empfindung um so tiefer. Die h. Therese liegt mit ausgestreckten Gliedern auf Wolken in einer Verzückung da, in welcher sinnliche Erregung mit religiöser Schwärmerei sich auf eine bedenkliche Weise mischen. Sie ist in ein schweres, hässlich gefaltetes Gewand gehüllt. Vor ihr steht ein geflügelter Engel, einen goldenen Pfeil, das Sinnbild der göttlichen Liebe, auf die Heilige zückend. Die Gruppe befindet sich in der Kirche S. Maria della Vittoria zu Rom. — Cicognara, a. a. O. III, Taf. 5.

FIG. 4. **Die h. Cäcilie, von Stefano Maderno.** — Einen wohlthuenden Contrast gegen den ungezügelten Manierismus des Bernini bildet diese berühmte Gewandstatue der h. Cäcilie in der gleichnamigen römischen Kirche, welche von Stefano Maderno (1571—1636), einem hervorragenden Künstler der lombardischen Schule, in den Jahren 1598 und 1599 gearbeitet wurde. Die Heilige ist als Todte liegend dargestellt, mit einer ergreifenden Wahrheit der Haltung und des Ausdrucks, und ohne dass durch die virtuose Behandlung der einfachen Wirkung des Motives Abbruch geschehen wäre. — Cicognara, a. a. O, III, Taf. 1.

FIG. 5. **Papst Leo und Attila, Relief von Allesandro Pigardi.** — Als Beispiel der durchaus malerischen Behandlung, welche bei dem allgemeinen Uebergewicht der Malerei über die Sculptur auch im Relief, und besonders in diesem, damals zur Herrschaft kommen musste, geben wir hier das berühmte Bildwerk des Alessandro Algardi (1598—1654), Papst Leo und Attila, ein colossales Basrelief in der Kapelle Leo's des Grossen in S. Peter zu Rom. Es stellt das Zurückweichen Attila's vor Papst Leo dar, welcher jenen auf die Erscheinung der Apostel Petrus und Paulus aufmerksam macht, die mit drohenden Schwertern gegen die Feinde Roms anstürmen. Das Relief besteht aus fünf zusammengefügten Marmorplatten und hat eine Höhe von 32 und eine Breite von 18 römischen Palmir. Die malerisch perspektivische Behandlungsweise geht so weit, dass einzelne Figuren, wie der hinter Leo knieende Diener und Attila selbst, gleichsam aus der Tafel herauszufallen scheinen. Im Einzelnen zeigt das Relief bei einer lebendigen Charakteristik manche natürliche Schönheiten. — Cicognara, a. a. O. III, Taf. 5.

FIG. 6. **Die h. Susanna, von François du Quesnoy, genannt Fiammingo.** — Von niederländischen Bildhauern des 17. Jahrhunderts nennen wir hier den Brüsseler François du Quesnoy (1594—1644), der in Rom neben Bernini eine umfassende Thätigkeit ausübte und in Italien den Namen il Fiammingo erhielt. Seine einfache, auf Würde und Naturwahrheit gerichtete Kunstweise und die damit zusammenhängende Langsamkeit seiner Arbeit liessen ihn neben den italienischen Schnellkünstlern nur schwer aufkommen und nur wenige grössere Arbeiten retteten sich von ihm auf die Nachwelt. Die schönste derselben ist die vorstehende Statue der h. Susanna in der Kirche S. Maria di Loreto zu Rom, eine graziöse, in an-

tikem Geist geschaffene Gestalt von einfach natürlicher Haltung und einer ungemein zarten Empfindung. — Cicognara, a.a. O. III, Taf. 7.

FIG. 7. **Der Glaube die Ketzerei niederschmetternd, von Le Gros.** — Die nächsten beiden Darstellungen gelten der französischen Sculptur des 17. Jahrhunderts, die wir zuerst von der Seite ihres abschreckendsten Manierismus in diesem berühmten Werke des Le Gros, in der Kapelle des h. Ignatius der Kirche del Gesù zu Rom, kennen lernen. Es ist der Glaube, der als weibliche Gestalt mit Kreuz und Buch gebildet den Blitz gegen zwei zu seinen Füssen liegende Gestalten schleudert, welche man nach ihren inschriftlich bezeichneten Büchern für Repräsentanten der vermeintlichen Ketzereien Luthers und Calvins zu halten haben wird. Ein kleiner hässlicher Engel zur Seite des Glaubens reisst mit grossem Kraftaufwande die Blätter aus einem dritten, wahrscheinlich ebenfalls ketzerischen Buche. — Cicognara, a. a. O. III, Taf. 15.

FIG. 8. **Der h. Bruno von Houdon.** — Einfacher und von wahrhafter Empfindung belebt ist diese Statue des h. Bruno von Houdon (geb. 1741), einem auch seit seinem 20. Jahre in Rom beschäftigten französischen Bildhauer des 18. Jahrhunderts. Die Statue befindet sich in der Karthäuserkirche zu Rom, deren Ordensstifter sie darstellt. — Cicognara, a. a. O. III, Taf. 7.

Taf. XXX. (93.)

NIEDERLÄNDISCHE, DEUTSCHE UND FRANZÖSISCHE SCULPTUR.

FIG. 1. **Das Giebelfeld des Rathhauses zu Amsterdam, von Arthur Quellinus.** — Der Meister dieses, bereits (Taf. 91 A, Fig. 5) erwähnten grossen Reliefs am Rathhause zu Amsterdam, Arthur Quellinus war der Schüler des Fiammingo, in dessen h. Susanna wir auf der vorigen Tafel (Fig. 6) eines der edelsten Werke der niederländischen Sculptur des 17. Jahrhunderts kennen gelernt haben. Quellinus eignete sich die grossen Eigenschaften seines Meisters, eine edle Einfachheit und Würde an, verband damit aber jenen kräftigen, gesunden Naturalismus, der als eine Volkseigenthümlichkeit auch in den gleichzeitigen Malereien der Niederländer zu Tage tritt. Der genannte Bau bot dem Quellinus ein reiches Feld bildnerischer Thätigkeit dar. Unter den Sculpturzierden des Aeusseren sind die beiden Giebel hervorragend, von denen unsere Abbildung den einen veranschaulicht. Derselbe hat die Form eines stumpfen Dreiecks von 82′ Länge und 18′ Höhe und ist mit einer figurenreichen Composition ganz ausgefüllt. Inhalt der Darstellung ist das Meer, als der Schauplatz des Welthandels und die Basis weiter Besitzungen, vor dem Throne seiner Beherrscher. Eine Schaar von Meeresgottheiten beiderlei Geschlechts bringt, in die gewundenen Muschelhörner stossend, der in der Mitte thronenden Stadt Amsterdam ihre Huldigungen dar. Robben, Delphine und Krokodille begleiten sie, als Repräsentanten der fremden Zonen. Die Gruppirung des Ganzen hat einen malerischen Charakter

ohne Uebermaass, die Haltung der Figuren ist bewegt ohne forcirte Leidenschaft, die Bildung des Nackten ist von einer derben, aber nicht ungefälligen Fülle. — Nach dem Stich von H. Quellinus in dem bereits angeführten Werke: Effigium et ornamentorum ampl. Curiae Amstelod. etc. Amst. 1665 und 1668.

Fig. 2 und 3. **Diana und Karyatide, von demselben.** — Von den nicht minder zahlreichen Sculpturen, welche Quellinus für das Innere des erwähnten Bauwerkes verfertigte, geben wir hier (Fig. 2), eine in Basrelief gearbeitete Diana und (Fig. 3) eine halbbekleidete Karyatide, welche in tiefen Schmerz versunken das gebeugte Antlitz mit ihren Händen bedeckt. Beide Figuren sind von anmuthiger Erfindung und edlen Formen. — Nach den angegebenen Stichen von H. Quellinus, I, n. N. und D.

Fig. 4. **Die Reiterstatue Kurfürst Friedrich Wilhelm des Grossen zu Berlin, von Andreas Schlüter.** — Eine in Geist und Form dem Quellinus verwandte Richtung vertrat für Deutschland gegen Ende des 17. Jahrhunderts der grosse Andreas Schlüter (c. 1662—1714), dessen bauliche Thätigkeit wir oben (Taf. 91 A, Fig. 7 und 8) besprochen haben. Die hohe Würde seines Styls, der Schwung seiner Compositionsweise und seine kräftige Formenfülle vereinigen sich in der vorgeführten Reiterstatue des grossen Kurfürsten, welche Schlüter für König Friedrich I. auf der ebenfalls unter seiner Leitung erbauten langen Brücke zu Berlin errichtete. Der Kurfürst ist, der damaligen Sitte gemäss, in römischer Feldherrntracht dargestellt, mit lang herabwallendem Haupthaar, in der Rechten den Feldherrnstab, in Haltung und Geberde ein Herrscher. Das Pferd ist von einer derben, römischen Fülle, bis in die Details der Muskel- und Aderbildung vortrefflich ausgeführt und im Ganzen von einer, dem stolzen Reiter entsprechenden, vornehm gehaltenen Würde. Das colossale Monument kann sich den besten Reiterstatuen aller Zeiten an die Seite stellen. Schlüter arbeitete an dem Modell in den Jahren 1697 und 1698, der Guss der Statue geschah im Jahr 1700 und im Jahr 1703 wurde dieselbe nebst den vier, von Baker, Brückner, Henzi und Nahl unter Schlüter's Leitung gefertigten, broncenen Sclavenfiguren des Sockels an dem bezeichneten Orte aufgestellt. — Nach dem Stich von A. Wolfgang.

Fig. 5. und 6. **Basrelief am Schlosse zu Berlin, von demselben.** — Von den beiden vorstehenden Reliefs, die den zahlreichen von Schlüter an seinem Schlossbau (Taf, 9, A, Fig. 8) angebrachten Bildwerken entnommen sind, befindet sich das Erstere (Fig. 5) an dem ersten Portal der nördlichen Schlossfaçade; es ist die Allegorie der Stärke, ein kräftiges Weib, das neben einem Löwen hingelagert, in der Linken eine ungeheure Keule hält; ein kleiner Genius strengt sich an, die Keule emporzuheben. Das andere Relief (Fig. 6) gehört zu den vier Darstellungen der Welttheile, welche, in Stucco gearbeitet, einen der grossen Säle des Schlosses zieren. Die Unterschrift bezeichnet die Darstellung als Europa. — Nach den Stichen von B. Rode.

Fig. 7. und 8. **Masken sterbender Krieger im Zeughause zu Berlin, von demselben.** — Zu den bewundernswerthesten Arbeiten Schlüters gehört endlich die Reihe von 21 Masken sterbender Krieger, welche er

im Innern des von ihm erbauten Berliner Zeughauses (Taf. 91 A, Fig. 7) anbrachte. Dieselben befinden sich an den Schlusssteinen der Fensterbögen und sind im Jahr 1697 gearbeitet. Die gewählten Beispiele geben zwei ergreifende, doch keineswegs abschreckende Bilder des Todeskampfes. — Nach den Stichen von B. Rode.

FIG. 9. **Der Raub der Proserpina, von Girardon.** — In den drei letzten Darstellungen der Tafel suchen wir das im Vorigen (Taf. 92) begonnene Bild der französischen Sculptur des 17. Jahrhunderts zu vervollständigen. In Girardon's (1630—1715) Raub der Proserpina haben wir zunächst ein Werk des gespreiztesten Manierismus vor uns. Dasselbe wurde nach einer Zeichnung des Lebrun (vgl. Taf. 98, Fig. 5) für die Gärten von Versailles auf Bestellung Ludwig's XIV. gearbeitet. Gegenstand und Durchführung (vgl. Taf. 92, Fig. 2) lassen die verderblichen Einflüsse wie die glänzenden Seiten des italienischen Barockstyls nur zu deutlich erkennen. — Cicognara, a. a. O. III, tav. 15.

FIG. 10. **Der Raub der Oreithyia, von Gaspard de Marsy und Anselme Flamen.** — Nicht besser steht es mit dieser Darstellung des Raubes der Oreithyia, welche ebenfalls im Auftrag Ludwig's XIV. für die Gärten der Tuilerien von G. de Marsy begonnen und von dessen Schüler Flamen vollendet wurde. Stürmische Bewegung und eine glänzende Ueppigkeit des Vortrags sind die hervorstechenden Züge der Gruppen. — Landon, ann. du Musée, école franç. mod., sculpture.

FIG. 11. **Basrelief der Gerechtigkeit, von François Anguier.** — Dieses Werk zeichnet sich dagegen vor allen gleichzeitigen Werken durch eine edle Einfachheit der Erfindung und eine in antikem Geist gehaltene Formengebung aus. Es ist ein Basrelief mit der Figur der Gerechtigkeit, welche ausser ihren Attributen das Bildniss eines Grafen von Offremont in der Hand hält. Das ursprünglich in der Kirche de l'Oratoire zu Paris befindliche Werk wird gewöhnlich dem François Anguier, von Andern dessen Bruder Michel Anguier zugeschrieben, welche Beide in Rom gebildet und dann in Paris thätig, zu den besseren Bildhauern ihrer Zeit gerechnet werden. — Landon, a. a. O. I.

Taf. XXXI. (94.)

ITALIENISCHE MALEREI.

FIG. 1. **Der Triumph der Galathea von Annibale Caracci.** — Auf dieser Tafel repräsentirt sich die theils auf erneutem Studium der Natur, theils auf dem der grossen Meister der Blüthezeit beruhende reformatorische Bewegung, welche in der italienischen Malerei gegen Ende des 16. Jahrhunderts durch die Bologneser Meister Lodovico, Annibale und Agostino Caracci auf der einen und Caravaggio auf der andern Seite hervorgerufen wurde. Wir geben zuerst ein [illegible] des Annibale Caracci, des Hauptvertreters der sogenannten eklektischen Richtung (1560—1609), den Triumph der Galathea in der Galerie des Palazzo Farnese zu Rom. Das

Bild gehört zu den mythologischen Fresken, welche die kunstreich geordneten Abtheilungen der gewölbten Decke der Galerie ausfüllen, und wird zu des Meisters vortrefflichsten Werken gezählt. Galathea lässt sich von einem Tritonen durch das von ihrem Gefolge wimmelnde Meer dahintragen; die Haltung ihrer Gestalt ist leicht und anmuthig, ihre Bewegung drückt freudiges Wohlbehagen aus. Am Himmel erblickt man schwebende Liebesgötter. — Nach dem Stich von Gio. Volpato.

FIG. 2. **Die Communion des h. Hieronymus, von Domenichino.** — Die strenge Correktheit der Durchführung, worin diese Richtung ihre Hauptaufgabe findet, erreicht ihren höchsten Grad bei Domenico Zamperio, genannt Domenichino (1581—1641), einem Schüler der Caracci. Das vorgeführte Oelgemälde, die Communion des h. Hieronymus im Vatikan giebt eines seiner vorzüglichsten Werke. Der Heilige kniet, fast ganz unbekleidet, in Begleitung seines treuen Löwen, auf der untersten Stufe eines Altares in einer prächtigen Halle, welche durch einen Rundbogen in eine Landschaft mit Wald und Gebäuden blicken lässt. Freunde unterstützen den greisen Körper, dessen ganze Kraft in der inbrünstigen Erwartung der Hostie aufzugehen scheint. Ein vor dem Altar stehender Priester ist im Begriff, ihm das h. Opfer darzureichen; ein Anderer hält den Kelch; Beide scheinen von dem Vorgange auf das Tiefste ergriffen zu sein; dasselbe Gefühl andächtiger Verzückung spiegelt sich auch in den Zügen der übrigen Personen und selbst der Engel wieder, welche über den Priestern in der Höhe schweben. Das Ganze zeigt eine grossartige Gruppirung und eine vollendete Durchführung des Nackten wie der Gewandung. Das Bild trägt die Inschrift: Dom. Zamperius Bonon. An. MDCXIV. — Nach dem Stich von Jac. Frey, vom J. 1729.

FIG. 3. **Aurora von Guido Reni.** — Der Vertreter der zarten Schönheit und des ätherischen Farbenreizes unter den Schülern der Caracci ist Guido Reni (1575—1642), vornehmlich in den Bildern aus seiner mittleren Lebensepoche, welcher das vorstehende berühmte Werk, die Aurora im Gartensaal des Palazzo Rospigliosi zu Rom, angehört. Eine edle, jugendliche Gestalt, schwebt die Göttin in zauberisch leicht bewegtem Fluge vor dem Wagen des Sonnengottes daher, Blumen über die noch im nächtlichen Dunkel ruhende Erde ausstreuend. Ueber dem Gespann der vier Sonnenrosse schwebt Lucifer mit der Fackel. Der Sonnengott selbst, eine kräftige Jünglingsgestalt von feiner, edler Körperbildung, lenkt ihren stürmischen Lauf. Einen besonderen Reiz haben endlich die sieben Gestalten der Horen, welche in schön verschlungenem Reigen anmuthig bewegt den Wagen des Gottes umschweben. Bei der eilenden Bewegung der Composition sind die Formen gleichwohl im Einzelnen und Ganzen von einer wohlthuenden Mässigung, die Behandlung des Nackten ist eher streng als üppig, und die technische Ausführung, namentlich hinsichtlich des lichten Glanzes der Farben, von höchster Meisterschaft. — Nach dem Stich von Rafael Morghen.

FIG. 4. **Das Urtheil des Paris, von Francesco Albani.** — Noch weicher und zierlicher ist die Kunstweise des Francesco Albani (1578—1660), ebenfalls eines Caraccisten, von dem das dargestellte Urtheil des Paris

ein recht charakteristisches Zeugniss ablegen kann. Wir sehen den schönen Paris in nachlässiger Haltung auf einer Erhöhung des Bodens sitzen; er scheint eben die Wahl zum Vortheil der Aphrodite entschieden zu haben, die mit Hülfe eines Genius ihre nackten Reize vor ihm enthüllt. Zur Seite stehen die beiden anderen Göttinnen, Juno durch den Pfau, Minerva durch den Helm zu ihren Füssen bezeichnet. Letztere scheint auch soeben ihr Gewand abgelegt zu haben und erwartet davon die Wirkung, stolz zu Paris hingewendet. Juno beobachtet eine selbstbewusste, kalte Zurückhaltung. — Landon, vie de Francesco Albani, pl. 12.

FIG. 5. **Christus von Engeln betrauert, von Guercino.** — Auch Guercino, eigentlich Gio. Francesco Barbieri (1590—1666) gehörte in seinen früheren Jahren der Schule der Caracci an, ohne sich desshalb dem Einfluss der gleichzeitigen Naturalisten zu verschliessen. Wir erkennen letzteren hauptsächlich in der malerischen Behandlung des vorliegenden Bildes, welches im Uebrigen an formeller Sorgfalt den Caraccisten nahe steht. Das Bild stellt den Leichnam Christi dar, in bewegter Haltung auf einem Leichentuche ruhend, von zwei geflügelten Engeln betrauert, deren Einer das Haupt knieend niederbeugt, während der Andere das Auge wehmüthig zu Christus hinüberwendet. — Nach dem Stich von Pitau.

FIG. 6. **Lautenspielerin von Caravaggio.** — Die sogenannte Schule der Naturalisten fand, wie erwähnt, ihren Gründer und Hauptvertreter in Michel Angelo Amerighi, nach seinem Geburtsort Caravaggio genannt (1569—1609). Wir übergehen seine grösseren religiösen Bilder, in denen jener Drang nach Naturwahrheit sich vornehmlich durch eine gemeine Leidenschaftlichkeit und ein gewaltsames Pathos offenbart, und geben hier eine seiner genreartigen Darstellungen, welche sich mit einer bescheideneren Darstellung der Natur begnügen und darin von unläugbarer Wirkung sind. Das Bild zeigt die halbe Figur eines lautenspielenden Mädchens, oder mädchenhaft gebildeten Knaben, zwischen Blumen und Früchten. Man will darin eine allegorische Darstellung der Liebe erkennen, wie sie Caravaggio in mehrfachen Versionen ähnlich gebildet hat. Das Bild gehörte früher der Galerie Giustiniani zu Rom an, befindet sich gegenwärtig aber in der Galerie der Eremitage zu S. Petersburg. Auf Leinwand, 2′ 8″ hoch und 3′ 8″ breit. — Labensky, Galérie de l'Hermitage, II., pl. 72.

FIG. 7. **Das Martyrium des h. Bartholomäus von Spagnoletto.** — Nach der Seite jener aufregenden Leidenschaftlichkeit hin fand Caravaggio seinen entschiedensten Nachfolger in Giuseppe de Ribera aus Valencia, nach seiner spanischen Abkunft gewöhnlich Spagnoletto genannt (1593—1656). Er liebt es namentlich, die Schreckensscenen der Märtyrergeschichte in aller Anschaulichkeit und Widerlichkeit darzustellen. Eine solche findet sich auf dem vorgeführten Kupferstiche in dem Martyrium des h. Bartholomäus. Der Heilige ist fast ganz nackt an einen Baum gebunden und ein Henker beschäftigt sich damit, ihm die Haut vom rechten Arm abzuziehen; seine Hände vollziehen selbst das grauenvolle Geschäft, während er das Messer unbefangen in den Mund genommen hat. Links erblickt man Kopf und Brust eines zweiten Henkers, der eifrig sein Mes-

ser schärft, und vor diesem am Boden einen Kopf mit lockigen Haaren. Im Hintergrunde bärtige Männer und Soldaten. Der Originalstich ist einer der besten des Meisters und trägt die Inschrift: Dedico my obras y esta estampa al Serenismo Principe Philiberto mi Señor en Napoles año 1624. Jusepe de Rivera spañol. — Bartsch, peintre graveur XX., p. 81, n. 6.

FIG. 8. **Die Verschwörung des Catilina von Salvator Rosa.** — Bei Salvator Rosa, (1615—1673) einem Schüler Spagnoletto's tritt die naturalistische Darstellungsweise gepaart mit dem Sinn für ernste, historische Gegenstäude, insbesondere aus dem Gebiete des römischen Alterthums auf. Eines der tüchtigsten Werke, die er in dieser Richtung geschaffen hat, ist dies in der Galerie Pitti zu Florenz befindliche Oelgemälde der catilinarischen Verschwörung. Wir sehen eine Anzahl ernster und leidenschaftlich bewegter Männergestalten um einen Altar vereinigt. Einer von ihnen scheint soeben von dem Führer auf die gemeinsame That vereidigt zu werden. Ein Dritter weist mit erhobener Rechten zum Himmel empor, die Heiligkeit des Augenblicks bekräftigend. Der ergreifende Eindruck des Bildes gewinnt eine interessante Nebenbedeutung durch die Erwägung, dass der Künstler die leidenschaftlichen Elemente, die damals in dem neapolitanischen Volke gährten, in seinem Bilde zum Ausdruck zu bringen strebte. In malerischer Hinsicht rühmt man dem Bilde ein warmes, von klarem Helldunkel begleitetes Colorit und einen feierlichen Ernst in Gruppirung und Formgebung nach. — Nach dem Stich von Franc. Rainaldi.

Tafel XXXII. (95.)

MALEREI DES RUBENS UND VAN DYK.

FIG. 1. **Portrait des Peter Paul Rubens, nach van Dyk.** — Die niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts ging nach zwei Richtungen auseinander, welche man nach ihren örtlichen Mittelpunkten als die Schule von Brabant und die von Holland zu bezeichnen pflegt. Wir repräsentiren zuerst auf dieser Tafel die brabanter Schule in ihrem Gründer Peter Paul Rubens (1577—1640) und dessen grossem Schüler Anton van Dyk. Nach einem Gemälde des Letzteren ist das vorstehende Portrait des Rubens angefertigt. — Nattier, Galérie du Luxembourg, Stich von Audran.

FIG. 2. **Heilige Familie, von Rubens.** — Wir lernen Rubens zunächst an einigen Bildern religiösen Inhalts kennen. Das vorstehende Gemälde ist durch die gemüthliche Ruhe seiner Auffassung und die wohlthuende Harmonie der Anordnung bemerkenswerth. Es zeigt Maria, das Kind im Schoosse, im traulichen Beisammensein mit dem h. Joseph und der h. Elisabeth. Das Kind scheint soeben aus der Wiege emporgehoben zu sein und umschlingt mit seinem rechten Arm liebevoll den Hals der Mutter. Die h. Elisabeth umfasst Beide mit dem Ausdruck innigen Wohl-

gefallens, während der h. Joseph auf die Lehne von Maria's Sessel gelehnt und das bärtige Haupt in die linke Hand stützend, ernst auf Mutter und Kind hinblickt. Im Hintergrunde Bäume neben einer Säulenhalle. — Nach einem Kupferstich von S. A. Bölswert mit der Unterschrift: Dilectus meus mihi et ego illi.

FIG. 3. **Abnahme Christi vom Kreuz, von demselben.** — Im Gegensatze zu dem genrehaften Charakter des vorigen Bildes stellt uns diese Kreuzabnahme eine jener gewaltig bewegten Compositionen dar, in welchen Rubens die grossen Momente der heiligen oder profanen Geschichte mit der ganzen, concentrirten Wucht dramatischer Leidenschaft zu veranschaulichen wusste. Wenn die Mittel, welche er zu diesem Zwecke aufwandte, häufig das Maass künstlerischer Haltung überschreiten, so zeigt das vorstehende, seiner früheren Lebensepoche angehörende, Gemälde dagegen die schärfste Charakteristik und die bewegteste Handlung fern von aller übertriebenen Leidenschaftlichkeit; und auch in der Ausführung ist hier die völlig freie und breite Vortragsweise des vollendeten Künstlers mit der Sorgfalt und Feinheit seiner früheren Weise verschmolzen. Die Farbe ist rein und glühend. Die Handlung hat bei allem Reichthum feiner Bezüge eine solche Klarheit und Einfachheit und die Empfindung aller handelnden Figuren ist mit so grosser Anschaulichkeit vorgetragen, dass eine in's Detail gehende Erklärung des Bildes überflüssig erscheint. Das Gemälde befindet sich in einer Seitencapelle der Kathedrale von Antwerpen, und ziert die Mitteltafel eines Altarwerkes, welches auf seinen inneren Flügeln die Heimsuchung Mariä und Christi Darbringung im Tempel, auf den äusseren den h. Christoph und das Christkind zeigt. — Nach dem Kupferstich von Lucas Vorstermann vom Jahre 1620.

FIG. 4. **Die Königin Maria von Medicis, zum Kriege ausziehend, von demselben.** — Unter den zahlreichen eigentlich historischen Bildern des Meisters nehmen die Darstellungen aus dem Leben der Maria von Medicis, welche Rubens in den Jahren 1620—1623 für die Galerie des Luxembourg in Paris ausführte, den bedeutendsten Rang ein. Die Skizzen zu den sämmtlichen 21 Bildern wurden von Rubens in Paris selbst angefertigt und dann zu Antwerpen mit Hülfe seiner Schüler im Grossen soweit vollendet, dass nach ihrer Uebersiedelung nach Paris nur die Portraits noch einmal nach der Natur übergangen zu werden brauchten. Die Bilder umfassen die Hauptereignisse aus dem Leben der Königin, von der Geburt bis zu ihrer Aussöhnung mit Ludwig XIII., ihrem Sohne, und stellen dieselben nach der damaligen Geschmacksweise untermischt mit mannigfachen allegorischen Zuthaten dar, ohne dass dadurch jedoch dem Ausdruck eines kräftigen natürlichen Lebens und jener markigen Charakteristik, welche der Meister selbst den abstraktesten Gebilden der Phantasie zu geben wusste, ein wesentlicher Abbruch gethan wäre. Das hier ausgewählte Beispiel, das siebzehnte Bild der Reihe, stellt die Reise der Königin nach der Stadt Pont de Cé dar, um den dort ausgebrochenen Aufruhr zu unterdrücken. Die Königin reitet auf einem langmähnigen Ross daher, den Feldherrnstab in der Linken, die Zügel

in der Rechten, auf dem Haupte einen von reichem Federbusch umwallten Helm. Ueber ihr schwebt eine Göttin mit dem Kranze des unfehlbaren Sieges; neben ihr der Ruhm, die Posaune blasend. Hinter dem Ross wandelt die Kraft einher, eine schöne weibliche Gestalt, die Linke auf das Haupt eines Löwen legend. Im Hintergrunde erblickt man die von dem Heer umzingelte Festung, die das Ziel des Zuges ausmacht, und über ihr, als Vorzeichen ihres Schicksals, einen Adler, der sich auf einen schwächeren Vogel stürzt. — Nattier, a. a. O. Stich von C. Simonneau.

FIG. 5. **Die Furie des Krieges, eine Allegorie von demselben.** — Von den rein allegorischen Bildern des Rubens geben wir hier ein in der Galerie des Palazzo Pitti befindliches Beispiel mit der Darstellung der Furie des Krieges; diese sehen wir zur Rechten über eine Anzahl Gefallener, welche durch Attribute als die Künste des Friedens charakterisirt sind, mit brennender Fackel und erhobenem Schilde gegen den Kriegsgott anstürmen, der aus den geöffneten Pforten des Janustempels mit gezücktem Schwert auf sie eindringt. Venus bemüht sich, durch inniges Flehen den Geliebten vom Kampf zurückzuhalten. Hinter ihr erblickt man ein Weib in Trauergewändern, das wehklagend die Hände zum Himmel aufhebt; ein kleiner Genius mit dem Globus kniet neben ihr. In Beiden scheint die Erde oder der von Kriegsstürmen durchtobte Welttheil Europa dargestellt zu sein. Zwei andere Genien schmiegen sich zwischen die beiden Frauen; im Hintergrunde schweben zwei Ungeheuer, Pest und Hungersnoth. Je frostiger und abstrakter der Inhalt des Bildes ist, um so mehr muss man die Fülle von Kraft und Leben bewundern, mit denen der Meister die Figuren ausgestattet hat. — Bardi, Galerie des Palazzo Pitti, IV, Stich von L. Paradisi.

FIG. 6. **Portrait des Anton van Dyck, von ihm selbst.** — Der feine Ausdruck zarten Seelenlebens, welcher neben der dramatisch bewegten Darstellungsweise eines Rubens, den Hauptvorzug seines grössten Schülers Anton van Dyck (1599—1641) ausmacht, kommt namentlich an seinen edlen Portraits zur Geltung, welche wir nicht besser als durch dies schöne Selbstbildniss des Meisters repräsentiren können. — Nach dem Stich von Mandel.

FIG. 7. **Der Leichnam Christi, von den Seinigen betrauert, von Anton van Dyck.** — Der von den Schülern und Hinterbliebenen betrauerte Leichnam Christi war der Sinnesart Anton van Dyck's ein besonders willkommener Gegenstand. Er malte ihn zu wiederholten Malen mit mannigfachen Modificationen in gleich ergreifender Weise. Wir haben das in der Galerie zu Berlin befindliche Beispiel vor uns, das mit maassvoll vorgetragener tiefer Empfindung ein meisterhaft behandeltes, harmonisches Colorit verbindet. Das Haupt des in schöner Haltung dahingestreckten Leichnams ruht im Schoosse des Johannes; zu seinen Füssen befindet sich ein klagender Engel, die Hand des Erlösers berührend. Maria und Magdalena drücken ihre Liebe zu dem Dahingeschiedenen und ihre Trauer in rührender Weise aus. Den Hintergrund bildet die Grabeshöhle und ein der Stimmung des Ganzen entsprechender düstrer Abendhimmel. Auf Lein-

wand, 7′ 1½″ hoch und 5′ 4½″ breit. — Nach der Lithographie in der Gemäldegalerie des k. Museums zu Berlin.

FIG. 8. **Die Kinder König Karl's I. von England, von demselben.** — Schliesslich noch ein grösseres, dem Portraitfach angehöriges Werk des Meisters, die Kinder Karl's I von England, in der Galerie zu Berlin. Der in der Mitte stehende Prinz, der die Linke auf das Haupt eines grossen Bullenbeissers legt, ist Karl, Prinz von Wales. Zu seiner Rechten stehen die Prinzessinnen Maria und Elisabeth, weiss gekleidet; zur Linken die Prinzessin Anna mit dem kleinen, fast ganz nackten Prinzen Jacob, Herzog von York, der sein Händchen nach dem grossen Hunde ausstreckt; vor ihm liegt ein kleiner Hund; im Hintergrunde ein Tisch mit Früchten und ein Vorhang, neben dem man in eine Landschaft hinausblickt. Auf Leinwand, 5′ 3½″ hoch und 6′ 6″ breit. — Nach der Lithographie von Fr. Jentzen in der Gemäldegalerie des k. Museums zu Berlin.

Tafel XXXIII. (96.)

MALEREI DES REMBRANDT UND SEINER SCHULE.

FIG. 1. **Portrait des Rembrandt und seiner Frau, von ihm selbst.** — Die Schilderung der holländischen Schule des 17. Jahrhunderts beginnen wir mit einem Portraitbilde ihres bedeutendsten Meisters, Rembrandt van Ryn (1606—1674), auf welchem sich derselbe im heiteren Verkehr mit seiner Gemahlin beim Mahl und Weingenuss dargestellt hat. Die fröhliche und naive Auffassung des Lebens, welche den Grundton der Werke Rembrandt's und seiner Schule ausmacht, drückt sich in der lebendigen Gruppe und ihrer reichen Ausstattung auf eine wohlthuende Weise aus. Das Bild befindet sich in der Galerie zu Dresden. — Nach der Lithographie von Hanfstängl.

FIG. 2. **Die Nachtwache, von Rembrandt.** — In ein dem eigentlichen Genre nahe verwandtes Gebiet der Portraitmalerei, welches in dieser Schule seine ursprüngliche Gestalt gewann, führt uns dies, unter dem Namen der Nachtwache bekannte Bild ein, welches Rembrandt noch in seiner früheren Entwicklungsperiode malte. Es stellt den Aufbruch einer Gesellschaft von Scharfschützen dar, die sich um eine bekannte Persönlichkeit der damaligen Zeit, den Kapitain J. B. Kock, Herrn von Purmertaud und Ilgendam gruppiren. Ein Offizier scheint von ihm soeben den Befehl zum Aufbruch entgegenzunehmen. Lanzenträger, Büchsenschützen und Trommler schaaren sich darum in lebhafter Bewegung. Das Bild erhielt den Namen der Nachtwache wegen seiner in scharfen Contrasten von Licht und Schatten gehaltenen Beleuchtung, deren meisterhafte Behandlung den besonderen Ruhm Rembrandt'scher Werke ausmacht. Die Figuren sind von scharfer, portraitartiger Charakteristik. Das Bild befindet sich im Museum zu Amsterdam; es ist eines der grössten, die Rembrandt gemalt hat. — Réveil, Musée de peinture et de sculpture, vol. IX. pl. 603.

FIG. 3. **Nicolaus Tulp und seine Zuhörer, von demselben.** — Derselben Gattung und Lebensperiode des Künstlers gehört auch dies unter dem Namen der anatomischen Vorlesung bekannte Bild des Haager Museums an. Vor dem auf einen Tisch gelegten nackten männlichen Leichnam steht der berühmte holländische Anatom Nicolaus Tulp, in anatomischen Demonstrationen begriffen. In seinen Zuhörern sind lauter namhafte holländische Zeitgenossen dargestellt, und zwar zur Linken Jacob Koolweld neben Franz van Loenen; in der Mitte Jacob de Witt, Bürgermeister von Dortrecht und Tulp zunächst Mathias Kalkoen; über diesem Jacob Bloeck und im Hintergrunde Hartman und Halbraan. Das Bild ist von der sorgfältigsten Durchführung; es stammt aus dem J. 1632. — Réveil, a. a. O. vol. X, pl. 670.

FIG 4. **Herzog Adolph von Geldern, von demselben.** — Der Zug tief innerer Leidenschaftlichkeit, welche den Rembrandt'schen Charakterfiguren nicht selten inwohnt, kommt an diesem Bilde des Herzogs Adolph von Geldern in einer düsteren, ergreifenden Weise zu Tage. Der Herzog hat seinen Vater in's Gefängniss werfen lassen und will ihn jetzt durch Drohungen zur Abdankung bewegen. Der greise Mann hat das Fenster des Kerkers geöffnet und schaut zaghaft zu seinem Peiniger nieder, der mit dem Ausdruck kalten Hohnes seine Faust gegen ihn ballt. Der Grauen erregende Charakter des Bildes wird durch die tiefe, im Helldunkel meisterhafte Beleuchtung noch gesteigert. Das Werk bildet eine der Zierden des Berliner Museums. Auf Leinwand, 5′ 3¾″ hoch und 4′ 2″ breit. — Nach der Lithographie von Wildt in der Gemäldegalerie von Berlin.

FIG. 5. **Die Rückkehr des verlornen Sohnes, von demselben.** In diesem und dem folgenden Bilde lernen wir Rembrandt's naive Behandlungsweise religiöser Gegenstände kennen. Vorstehende Abbildung zeigt uns den verlorenen Sohn, halb bekleidet, in elendem Zustande auf den Stufen des heimischen Hauses vor dem versöhnten Vater knieend. Die Mutter blickt mit dem Ausdruck freudiger Ueberraschung durch das hastig geöffnete Fenster. Durch die Thüre sieht man zwei Diener nahen, in holländischer Tracht, der Eine mit Kleidern für den Sohn des Hauses. — A. Bartsch, Catalogue raisonné de toutes les estampes, qui forment l'oeuvre de Rembrandt, vol. I, n. 91, nach einer Originalradirung, bezeichnet: Rembrandt f. 1636.

FIG. 6. **Christus bei den Jüngern zu Emmaus, von demselben.** — Mit naiv lebendiger Anschaulichkeit ist auf dieser im J. 1634 angefertigten Radirung Christus zwischen den Jüngern zu Emmaus dargestellt. Er ist im Begriff das Brod zu brechen, während er das beredte Antlitz zu dem gegenübersitzenden Jünger erhebt, der in andächtiger Verwunderung die Hände faltet. Der zweite Jünger, mit dem Zerlegen des Fleisches beschäftigt, hält inne und blickt forschend dem Thun des Heilandes zu. Vor dem Tische steht ein Hund. — A. Bartsch, a. a. O. n. 88.

FIG. 7. **Doctor Faustus, von demselben.** — Die vorstehende Radirung mit dem Bilde eines mit magischem Zauberwesen beschäftigten Gelehrten pflegt mit dem Namen des Doctor Faustus bezeichnet zu werden. Auf beide Hände gestützt und leicht vornübergebeugt blickt der Alte auf die

mystischen Zeichen hin, welche umgeben von einem Strahlenglanz an dem Fenster seines Gemaches erscheinen. — Bartsch, a. a. O. n. 270.

FIG. 8. **Der blinde Drehorgelspieler, von demselben.** — Als Beispiel der zahlreichen Genrebilder, in denen Rembrandt mit hingebender Naturtreue das niedere Volksleben seiner Zeit schilderte, sehen wir hier das Bild eines alten Blinden, der mit einem Jungen zusammen vor einem Bauernhause Musik macht. Er spielt die Drehorgel, und sein Begleiter den Dudelsack. Beide sind in zerlumpte Kleider gehüllt. Der Alte hat einen elenden, vor Frost zusammengekauerten Hund an der Leine. In der halboffenen Thür des Hauses erblickt man den Bauer mit Weib und Kind, welche den Spielern aufmerksam und mitleidig zuhören. — A. Bartsch, a. a. O. n. 119.

FIG. 9. **Erweckung von Jairi Töchterlein, von Gerbrandt van den Eeckhout.** — Die Darstellungen aus Rembrandt's Schule beginnen wir mit einem in der Galerie zu Berlin befindlichen Bilde der Erweckung von Jairi Töchterlein von Gerbrandt van den Eeckhout, der zu den geistig freisten Nachfolgern des Meisters gerechnet wird. Der heilige Vorgang ist in genrehafter Weise mit aller Sorgfalt und Gemüthlichkeit der holländischen Schule dargestellt. Christus steht vor der auf einem grossen Himmelbett ruhenden Leiche des Kindes und fasst dessen rechte Hand, während er die Linke wie zum Segen erhebt. Hinter ihm der Vater und weiter links die weinende Mutter, von einem Alten getröstet, am Fussende des Bettes endlich ein jüngerer Mann, welcher der Todten theilnehmend in's Antlitz schaut. Ein gewölbtes Fenster wirft ein mässiges Licht auf die rührende Scene. Auf Leinwand, 1′ 1/4″ hoch und 1′ 7 1/2″ breit. — Nach der Radirung von Schmidt.

FIG. 10. **Die Verstossung der Hagar, von Govart Flink.** — In direkter Abhängigkeit von dem Meister erscheint Govart Flinck, der Maler dieses ebenfalls in Berlin befindlichen Bildes von Hagar's Verstossung. Abraham, ein bärtiger Mann in Pelzmantel und Baret, weist Hagar mit ernstem Ausdruck von sich: neben ihr geht der kleine Jsmael, auf dessen Weinen die Mutter, vergebens um Erbarmen flehend, hindeutet. Das Bild ist äusserst sorgfältig ausgeführt und von schöner Gesammtwirkung. Im Hintergrunde eine weite Landschaft. Auf Leinwand, 3′ 6″ hoch und 4′ 5″ breit. Bezeichnet: G. Flinck. — Nach der Lithographie von F. Jentzen in der Gemäldegalerie von Berlin.

FIG. 11. **Der Eremit, von Gerhard Douw.** — Auch Gerhard Douw (1613 bis 1680), der Meister in der Darstellung häuslicher Genrescenen (vgl. Taf. 100, Fig. 6) gehört ursprünglich der Schule Rembrandt's an, aus welcher er sich jedoch zu einer hohen Selbständigkeit und Freiheit emporarbeitete. Wir haben hier von ihm ein mit seltener Sorgfalt gemaltes Andachtsbild von tief religiöser Empfindung und anspruchsloser Einfachheit der Composition. Ein alter Mönch kniet vor einem Folianten, neben dem ein Crucifix, ein Schädel, eine Wanduhr und ein Rosenkranz sich befinden. Auf einem Zettelchen im Buche erkennt man den Namen des Künstlers. Die Scene scheint ein Klosterhof zu sein. Das Bild ist in der Galerie

zu Dresden. Auf Holz, 2' hoch und 1' 6 1/2" breit. — Nach der Lithographie von Hanfstängl.

FIG. 12. **Ein Bettler, von Joris van Vliet.** — Die niedrigste Sphäre des Genre, in der das Gemeine und Hässliche selbst zur naturtreusten Darstellung gelangt, repräsentirt endlich Joris van Vliet in seiner Reihe von Bettlerfiguren, aus welcher wir in vorstehender Abbildung ein Beispiel sehen. Die Radirungen tragen die Jahreszahl 1632. — Bartsch, a. a. O. II, p. 91.

Tafel XXXIV. (97.)

SPANISCHE MALEREI.

FIG. 1. **Ecce Homo, von Luis Morales, genannt el Divino.** — Die Darstellungen dieser Tafel sind der Blüthezeit der spanischen Malerei gewidmet, welche unter dem Einfluss der katholischen Restauration am Ende des 16. Jahrhunderts begann und im folgenden Jahrhundert ihren Gipfelpunkt erreichte. Ein Vorbote dieser Malerei der schwärmerischen Hingebung und der religiösen Ekstase ist der Meister des vorstehend abgebildeten „Ecce Homo", Luis Morales, genannt el Divino (1509—1590). Seine durchaus der heiligen Geschichte entnommenen Gemälde verbinden mit der strengen Vortragsweise der vorrafaelischen Italiener eine wahrhaft fromme tiefernste Stimmung. Vorzüglich liebte er Darstellungen des Leidens, wie das vorliegende Bild des von den Wundenmahlen der Dornenkrone entstellten Christuskopfes veranschaulicht, welches der berühmten Galerie Aguado angehört. — Galérie Aguado, choix des principaux tableaux de la Galérie de Mr. le Marquis de las Merismas del Quadalquivir par Ch. Gavard, Bl. V, Stich von L. Aristide.

FIG. 2. **Der h. Petrus von Alcantara, von Francisco Zurbaran.** — Im 17. Jahrhundert bildete die Schule von Sevilla den Hauptmittelpunkt der spanischen Malerei. Ihr gehört als einer der ersten Repräsentanten Francisco Zurbaran (1598—1662), der Maler des vorstehenden Bildes, an. Der Empfindung nach dem ebenbetrachteten Meister nahe verwandt verbindet Zurbaran, dessen Richtung ebenfalls vornehmlich auf solche religiöse Einzelbilder ging, mit dem Schwung der Begeisterung einen grösseren Ernst des Vortrags und ein tieferes Colorit, so dass man geneigt ist, ihn mit den gleichzeitigen italienischen Naturalisten in eine directe Beziehung zu setzen. Das Bild stellt den h. Petrus von Alcantara vor, der vom Schreiben mit entzücktem Blick gen Himmel schaut, von wo ihm eben die Taube, das Symbol des h. Geistes, erscheint. Der meisterhaft durchgeführte und in Licht gesetzte Kopf macht auf dem Hintergrunde einen überraschenden Effekt. — Galérie Aguado, a. a. O., Stich von A. Masson.

FIG. 3. **König Philipp IV. von Spanien, von Diego Velasquez.** — Ein zweiter Vertreter der Schule von Sevilla ist Don Diego Velasquez de Silva (1599—1660) dessen bedeutendste Seite, die Portraitmalerei, wir

in dem vorstehenden Bildniss König Philipp's IV., dessen Hofmaler Velasquez seit 1622 war, repräsentiren. Sowohl Tizian als Rubens sollen auf den damals in Madrid ansässigen Künstler eingewirkt haben. Man bewundert an dem Bilde die grosse Correktheit der Zeichnung, die feine Kenntniss der Anatomie des Pferdes und die harmonische Stimmung des Colorits. Das Bild befindet sich in der Galerie zu Madrid; 9' 10½" hoch und 10' 4" breit. — D. J. de Madrazo, collecion lithographica de cuadros del Rey de España, Madrid 1826, Bd. I, Taf. 7.

FIG. 4. **Portrait des Prinzen D. Baltasar Carlos, von Diego Velasquez.** — Von anmuthiger Erfindung und gleicher Meisterschaft der Behandlung ist dieses Portrait des sechsjährigen Sohnes Philipp's IV. und der Jsabella von Bourbon, D. Baltasar Carlos, welches Velasquez zur Zeit seiner kräftigsten Blüthe malte. Es stellt den kleinen Prinzen als Jäger mit seinen Hunden und dem Jagdgewehr in einer lieblichen Gebirgslandschaft dar. 7' hoch und 3' 6" breit. — D. I. de Madrazo, a. a. O. Bd. I, Taf. 51.

FIG. 5. **Portrait des Bartolome Esteban Murillo, von ihm selbst.** — Das Haupt der Schule von Sevilla und der grösste Maler Spaniens überhaupt ist Bartolome Esteban Murillo (1618—1682), dessen Selbstportrait in dieser Abbildung vorgeführt wird. Auch er fand den Schauplatz seiner späteren Thätigkeit in Madrid. — Galérie Aguado, a. a. O. Stich von Calamatta.

FIG. 6. **Spanisches Mädchen, von Murillo.** — Wir repräsentiren von den beiden Seiten seiner Kunstweise, dem auf eine frische Darstellung der Wirklichkeit gerichteten Naturalismus und der religiösen Schwärmerei, zunächst die erstere in einem jener anmuthigen Genrebilder, in denen Murillo uns das niedere Volksleben seiner Zeit, namentlich die Kinderwelt, mit einer reizvollen Derbheit und Virtuosität vor Augen führt. Wir sehen hier ein Mädchen, das Früchte und Fische darbietet, neben einer Baulichkeit am Boden gelagert. Der Ausdruck des Köpfchens ist von einer lieblichen Naivetät und die Durchführung des Ganzen von der höchsten Schlichtheit. — Galérie Aguado, nach dem Stich von Blanchard.

FIG. 7. **Die h. Jungfrau, von demselben.** — Die religiöse Seite von Murillo's Malerei vertritt in grossartiger Weise die berühmte Madonna der Galerie des Louvre. Sie gehört zu jener Gattung von Bildern, welche man im Spanischen als Concepciones zu bezeichnen pflegt, auf welchen die h. Jungfrau im Augenblick der höchsten Verzückung als von Engeln gen Himmel getragen dargestellt ist. Kein Gegenstand konnte der glühenden Phantasie des Murillo mehr zusagen als dieser und es existirt auch unter der grossen Anzahl derartiger Darstellungen von spanischen Malern keine, welche das in ihnen zum Ausdruck kommende Gefühl religiöser Ekstase mit solcher Gewalt und Schönheit offenbarte, wie dies Werk des Murillo. Die Spanier pflegen diesen desshalb auch: el Pintor de las concepciones zu nennen. Die Gestalt der Jungfrau ist von dem holdseligsten Liebreiz umflossen, und die Ausführung von einer zauberhaften Virtuosität. — Nach dem Stich von Bridoux.

FIG. 8. **Der h. Antonius und das Christkind, von demselben.** — Den Gegenstand dieses Bildes hat Murillo gern und öfter dargestellt. Es ist der h. Antonius von Padua, welcher das Christkind, das ihm von Engeln

zugetragen zu sein scheint, mit inbrünstiger Liebe an die Brust drückt. Das Kind erwiedert seinen Kuss mit freundlichen Liebkosungen. Fünf Engel schweben auf glänzenden Wolken am Himmel, zwei andere mit Buch und Lilie befinden sich am Boden. Die Scene ist eine Landschaft. Das Bild befindet sich in der Galerie zu Berlin. Auf Leinwand, 5' 4" hoch und 6' 5³/₄" breit. — Nach dem Original.

Fig. 9. **Maria mit dem Kinde, von demselben.** — Schliesslich sehen wir von Murillo noch eine Madonna mit dem Kinde von grosser Schlichtheit der Durchführung und einer natürlichen Frömmigkeit des Ausdrucks, wie sie namentlich an den früheren Werken des Meisters hervorzutreten pflegt. — Galérie Aguado, Stich von Lefèvre.

Fig. 10. **Maria mit dem Kinde, von Alonso Cano.** — Der Meister dieses Bildes, Alonso Cano (1601—1667) gehörte ursprünglich ebenfalls der Schule von Sevilla an, ward dann aber der Gründer einer neuen Schule zu Granada. Das Bild zeigt uns die Jungfrau mit dem Kinde inmitten einer dunkeln Landschaft; Maria schaut auf das nackte ruhende Kind mit liebendem Ernst hernieder. Die Carnation des Bildes hat eine seltene Frische, die Gewandung zeigt Einfachheit und Bestimmtheit der Zeichnung und das Colorit wird insbesondere wegen der meisterhaften Behandlung des Helldunkels gerühmt. Jn der Galerie zu Madrid; 5' 10" hoch und 3' 10" breit. — J. de Madrazo, a. a. O. Bd. II, Taf. 7.

Fig. 11. **Die Evangelisten Matthäus und Johannes, von Francisco Ribalta.** — Für die Schule von Valencia (die gleichzeitige Schule von Madrid wurde bereits auf Taf. 84 A, Fig. 7 durch ein Bild des Claudio Coello repräsentirt) möge endlich dies in der Galerie zu Madrid befindliche Bild des Francisco Ribalta (1551—1628) zeugen, eines Meisters, der in bestimmte Abhängigkeit von den Italienern, namentlich von Sebastiano del Piombo, gesetzt wird. Wir haben in der begeistert erregten Figur mit dem Adler zur Seite den Evangelisten Johannes, in dem schreibenden Mann zur Linken wahrscheinlich den h. Matthäus zu erkennen, der mit dem Abfassen seines Evangeliums beschäftigt ist. Den Hintergrund bildet eine tief dunkle Landschaft. 2' 4" hoch und 3' 7" breit. — J. de Madrazo, a. a. O. Bd. II, Taf. 59.

Tafel XXXV. (98).

FRANZÖSISCHE UND ENGLISCHE MALEREI.

Fig. 1. **Maria mit dem Kinde und Johannes, von Simon Vouet.** — Die Darstellungen der französischen Malerei des 17. Jahrhunderts beginnen wir mit einem entschiedenen Vertreter des italienischen Naturalismus und Schüler des Caravaggio, Simon Vouet. Das bezeichnete Bild zeigt indessen die Kunstweise dieser Schulrichtung mit hohen Schönheiten in Empfindung und Composition vereinigt. Es wird desswegen auch wohl dem Le Sueur (vgl. Fig. 4) zugeschrieben. Es ist eine Madonna mit dem Christkinde und dem kleinen Johannes; Letzterer hebt den linken Fuss

des Kindes empor, um ihn zu küssen; Maria schaut ihm mit liebender Aufmerksamkeit in's Antlitz. Die frische Farbe des Christkindes und die derbe Carnation des Johannes bilden mit dem etwas bleichen Colorit der Maria einen unschönen Contrast. Auf Leinwand, 3′ 5″ hoch und 2′ 2″ breit. — Landon, annales du Musée. Ecole française, vol. III, pl. 68.

FIG. 2. **Die Auffindung Mosis, von Nicolas Poussin.** — Einer durchaus entgegengesetzten Richtung folgte Nicolas Poussin (1594—1665) in seinen historischen Bildern. Er lebte in Rom und bildete sich dort vornehmlich nach den Mustern der Antike, von denen er Einfachheit der Composition, Maass im Ausdruck und eine schlichte Formenschönheit sich in bewusstem und consequentem Streben aneignete. Wir repräsentiren diese Seite seiner Kunstthätigkeit durch ein im Louvre befindliches Gemälde, welches die Auffindung Mosis durch die Tochter des Pharao zum Gegenstande hat, (vgl. Taf. 101, Fig. 4). Den Mittelpunkt der ausgedehnten Composition bildet das in einem Korbe liegende nackte Knäbchen, von den Dienerinnen neugierig betrachtet. Davor steht die mit einem Diadem geschmückte Königstochter, mit erhobener Hand ihr Staunen kund gebend; in der Frau, welche erwartungsvoll zu der Fürstin aufblickt, will man die Mutter des Moses erkennen, welche herbeigerufen wurde, um das Kind zu säugen. Zur Rechten ruht der Flussgott neben einer Sphinx; im Hintergrunde dehnt sich eine weite Landschaft mit der Stadt der Pharaonen und mannigfacher Staffage aus. Auf Leinwand, 3′ 8¾″ hoch und 5′ 6″ breit. — Landon, a. a. O. vol. III, pl. 5.

FIG. 3. **Mater dolorosa, von Philippe Champaigne.** — Der Maler dieses Bildes, Philippe Champaigne, ist dem historischen Styl der Poussin'schen Compositionen nahe verwandt. Die streng stylisirte Gestalt der Maria, welche mit dem Ausdruck tiefen Leidens am Fusse des Kreuzes sitzt giebt hievon eine würdige Anschauung. Am Boden liegen die Marterwerkzeuge; im Hintergrunde sieht man die Thürme von Jerusalem. — Nach dem Stich von Edelink.

FIG. 4. **Die Jungfrau Maria erscheint dem heiligen Martin, von Eustache Le Sueur.** — An die Idealität Rafaels reichte unter den französischen Malern der damaligen Zeit Keiner so nahe heran als Eustache Le Sueur (1617—1655), den man daher auch als den vornehmsten Vertreter dieser französischen Schule zu betrachten pflegt. Die Abbildung giebt von ihm ein durch lebendigen Ausdruck, Formenschönheit und wohlgeordnete Gruppirung gleich ausgezeichnetes Gemälde aus der Galerie des Louvre. Dasselbe stellt die Erscheinung der Jungfrau Maria vor dem h. Martin dar. Die Gruppe der von Kinderengeln getragenen, schwebenden Maria ist von der zartesten Anmuth, die beiden grösseren Engel mit den Palmzweigen dagegen leiden an einer etwas übertriebenen Grazie. Die beiden lebhaft bewegten Männergestalten stellen wahrscheinlich die Apostel Petrus und Paulus dar. Der h. Martin selbst giebt sich der Erscheinung mit dem Ausdruck inbrünstiger Demuth hin; er kniet entblössten Hauptes am Boden in einer weiten Landschaft. Bischofsstab und Mütze liegen neben ihm. Auf Leinwand 4′ 10″ hoch und 3′ 10″ breit. — Landon, a. a. O. vol. II, pl. 16.

FIG. 5. **Ludwig's XIV. Krieg gegen Spanien, von Charles Le Brun.** – Die Regierung Ludwig's XIV. war wie für die übrigen Künste so auch für die Malerei das Zeitalter des forçirten Pathos und einer glänzenden Aeusserlichkeit. Hauptrepräsentant ist Charles Le Brun (1619—1690), der Oberleiter aller künstlerischen Unternehmungen des Königs und der absolute Beherrscher des Zeitgeschmacks. Zu seinen Hauptwerken gehören die auf Bestellung und zu Ehren des eitlen Selbstherrschers angefertigten historischen Gemälde in der grossen Galerie zu Versailles mit den Kriegsthaten und sonstigen Erlebnissen Ludwig's XIV. Wir sehen davon eine der einfacheren Compositionen, die Rüstung des Königs gegen Spanien im J. 1667. Ludwig, im römischen Feldherrncostüm, aber mit der unvermeidlichen Allongenperücke, ist im Begriff, sich an die Spitze seines Heeres zu stellen; vor ihm schwebt Mars, auf einer Wolke knieend, und ermuntert ihn mit erhobener Rechten zum Kampfe. Zur Linken erblickt man, ebenfalls auf Wolken schwebend, die Göttin der Gerechtigkeit mit Schwert und Waage, und neben ihr auf der Erde den Hymenäus mit einer brennenden Fackel. Ueber dem Könige schwebt, in die Posaune stossend, die Fama mit einer Rolle Papier, worauf die Proclamationen des Königs anzunehmen sind. Im Hintergrunde bemerkt man das Heer und eine Festung. — La grande galérie de Versailles, n. 13, Stich von Cars.

FIG. 6. **Kindergruppe, von François Boucher.** – Von der französischen Malerei des 18. Jahrhunderts, welche übrigens zum grössten Theil einer affektirten Süsslichkeit anheimfiel, legt dies Bildchen des François Boucher, des sogenannten Malers der Grazien (1704—1770) ein erfreulicheres Zeugniss ab. Es sind drei anmuthig gruppirte Kinder mit Flügeln, welche, mit allerhand Spiel und Scherz beschäftigt, auf Wellen dahinschaukeln.

FIG. 7. **Heilige Familie, von Josua Reynolds.** – Die englischen Maler des 18. Jahrhunderts werden nach ihrer eklektischen Seite hin durch Josua Reynolds (1723—1792), einen vorherrschend im Portraitfache bedeutenden Meister, vertreten. Wir theilen von ihm einen der heiligen Geschichte entnommenen Gegenstand mit. Maria sitzt am Boden, das vor ihr stehende Kind umfassend; davor steht der kleine Johannes mit dem Kreuz in der Hand; etwas weiter zurück lehnt der h. Joseph nachdenklich gegen ein steinernes Postament. Den Hintergrund bildet Landschaft; ein geringer Abschnitt der oberen Parthieen des Bildes hat weggelassen werden müssen. Das Ganze hat einen sinnigen, schlichten Charakter. In der Nationalgalerie zu London; 6′ 1″ hoch und 5′ 5½″ breit. — G. Hamilton, école anglaise ou receuil de tableaux, statues et basreliefs des plus célèbres artistes anglais, Paris 1831, II, pl. 79.

FIG. 8. **Der Zeitgott, ein Gemälde anrauchend, von William Hogarth.** – Eine ganz besondere Stellung nimmt der berühmte William Hogarth (1697—1764) in der englischen Genremalerei des 18. Jahrhunderts ein. Seine Hauptwerke konnten ihres Figurenreichthums wegen nicht repräsentirt werden. Wir haben jedoch in der vorstehenden Allegorie, welche nach Lichtenberg's Erklärung eine Satire auf die ausschliesslichen Alter-

thümler in der Kunst darstellt, wenigstens von seiner Richtung eine allgemeine Anschauung. Ein schlechtes Bild soll durch den Gott der Zeit, der es aus seiner Tabakspfeife anschmaucht, gut gemacht werden. Um ganz deutlich zu werden, lässt der Maler das Bild von der Sense des Zeitgottes durchstochen sein. Dieser sitzt auf einem antiken Torso, dessen abgeschlagene Hand am Boden liegt, auf ein Gefäss mit Firniss (Varnesh) hinweisend. Der Rahmen des Bildes zeigt eine griechische Inschrift, die nach Lichtenberg's Uebersetzung so lautet: Die Zeit hat mich gekrümmt, ein weiser Künstler, | Nur was er schafft, ermattet unter seiner Hand. Die englische Unterschrift des Kupferstiches selbst dagegen heisst nach derselben Uebersetzung: Halte dich an die Natur und dich selbst; und lerne nicht von Andern, was du fühlen sollst. Beide Inschriften rühren indess wahrscheinlich nicht von Hogarth selber her. — **Nach dem Originalstich.**

FIG. 9. **Der Tod des Generals Wolff, von Benjamin West.** — Zum Schluss sehen wir die Abbildung eines historischen Gemäldes, welches für die moderne englische Malerei von den bedeutendsten Folgen gewesen ist, den Tod des englischen Generals Wolff (1759) im englisch-amerikanischen Kriege, von Benjamin West. Der Maler war in Pennsylvanien geboren, fand aber seine künstlerische Wirksamkeit in England und malte daselbst das durch Woollet's Kupferstich weit verbreitete Bild im J. 1770. Die Anlage desselben ist bei allem Reichthum an Figuren einfach und verständlich. Den Mittelpunkt der Hauptgruppe bildet die Figur des sterbenden Generals, der beim Eintreffen der Siegesbotschaft noch einmal das Haupt erhebt. Zur Linken (des Beschauers) erkennt man den ebenfalls verwundeten General Mokton, der von seiner Umgebung unterstützt sich dem sterbenden Feldherrn zum Abschied zu nähern scheint. Im Vordergrunde ein Indianer, der wie die übrigen Krieger den tiefen Schmerz über den Tod des Helden in rührender Weise ausdrückt. 6' 3" breit und 4' 7" hoch. — **G. Hamilton, a. a. O. IV, pl. 285.**

Tafel XXXVI. (99.)

DEUTSCHE MALEREI.

FIG. 1. **Der Monat Oktober, Allegorie von Joachim von Sandrart.** — Für die deutsche Malerei des 17. Jahrhunderts, welche mehr oder weniger in den Einflüssen des italienischen Eklekticismus befangen blieb, kann als ein Hauptrepräsentant Joachim von Sandrart (1606—1688) angeführt werden, ein nicht unbedeutend befähigter Mann und ursprünglich Schüler des Gerhard Honthorst in Utrecht, der sich dann auf seinen ausgedehnten Reisen die Bekanntschaft der berühmtesten Schulen und Meister damaliger Zeit und eine vielseitige Bildung erwarb. Schliesslich nahm er in Deutschland seinen Wohnsitz und war dort, trotz des dreissigjährigen Krieges vielfach beschäftigt, sowohl als Künstler wie als Gelehrter thätig. Wir sehen von ihm mit Uebergehung seiner grösseren Bilder hier eine

Allegorie des Monats Oktober, welche zu einer Reihe allegorischer Darstellungen der zwölf Monate gehört. Der halbnackte Gott des Weines sitzt in einem Kellergewölbe neben einem Weinfass und schlürft aus einer Schale den Rebensaft, den ihm ein modern gekleideter Diener mit den Händen aus der reifen Traube presst. Der Hintergrund des Bildes deutet auf Weinbereitung und Bewahrung hin. — Nach dem Stich von R. a Persyn.

FIG. 2. **Der Evangelist Matthäus mit dem Engel, von Johann Jacob von Sandrart.** — Vorstehende Composition rührt von dem Neffen des Vorigen, Johann Jacob von Sandrart her und ist einem Buche entnommen, mit dem Titel: Gantz neue Biblische Bilder Ergötzung dem Alter und der Jugend zur Beschauung und Erbauung aus dem neuen Testament mitgetheilt, welches, mit Holzschnitten des Elias Porzelius nach Zeichnungen Sandrarts geziert, in Nürnberg herauskam. Der h. Matthäus sitzt mit übergeschlagenen Beinen an seinem Arbeitstisch, den linken Arm auf das Schreibpult gestützt, neben dem sich Tinten- und Sandfass, sowie ein Briefcouvert befinden. Vor dem Evangelisten steht ein Engel, die Linke auf die Lehne von des Evangelisten Sessel legend, und, wie es scheint, in eifriger Rede begriffen. Durch Fenster und Thür sieht man auf eine Stadt hinaus. Die Zeichnungen des Werkes entstanden zum Theil unter Mitwirkung des Joachim von Sandrart und es ist möglich, dass auch dies lebendige und naive Bildchen von seiner Hand herrührt. —

FIG. 3. **Maria, das Christkind und der heilige Joseph, von Michael Willmann.** — Die vorstehende Gruppe bildet den Mittelpunkt einer höchst originellen Radirung von Michael Willmann, welche in allegorischer Weise den Stammbaum Christi zur Darstellung bringt. Willmann war ein deutscher, in Amsterdam von Backer gebildeter Künstler, der sich mit Erfolg dem Studium des Rubens und Rembrandt hingab und dann seine Thätigkeit hauptsächlich in Schlesien fand. Er wusste sich daselbst den Namen des schlesischen Apelles zu erwerben. Wir bemerken in der Mitte des Blattes die auf Wolken thronende Maria, welche mit dem einen Fuss der auf der Weltkugel ruhenden Schlange den Kopf zertritt, den andern auf einen grossen Halbmond setzend. Mit graziöser Bewegung hält sie auf ihrem Schoose das fast nackte Kind, welches den vom h. Joseph dargebotenen Lilienstengel ergreift. Darüber schwebt die Taube des h. Geistes. Die unteren Ecken des Bildes zeigen den h. Joachim und die h. Anna in anbetender Stellung. Die genealogische Verbindung der Figuren ist durch schlanke Zweige angedeutet. Die Radirung enthält u. a. Inschriften auch die Worte: M. Willmann fecit, 1675. — Nach dem Originalblatt.

FIG. 4. **Der h. Joseph mit dem Christkinde, von Paul Troger.** — Mit Paul Troger, einem in Italien gebildeten und dann hauptsächlich in Wien beschäftigten Künstler, beginnen die deutschen Maler des 18. Jahrhunderts. Das vorliegende Bild ist den zahlreichen Radirungen des Künstlers entnommen, und stellt den h. Joseph dar, in liebender Fürsorge um das Christkind beschäftigt, das ihm mit freundlichem Lächeln nach dem Barte greift. Den Hintergrund bilden alterthümliche Gebäude. Eine

anmuthige Composition voll natürlicher, warmer Empfindung. — Nach der Originalradirung.

FIG. 5. **Die Auferstehung Christi, von Johann Heinrich Tischbein dem Aelteren.** — Der französische Manierismus eines Lebrun und seiner Nachfolger (Taf. 98, Fig. 5) fand in Deutschland, freilich in gemässigter Gestalt, einen Vertreter in Johann Heinrich Tischbein dem Aelteren, der nach längerem Studium zu Paris und Venedig in Kassel einen sehr glänzenden Wirkungskreis fand. Als sein Hauptwerk wird die für die Michaeliskirche in Hamburg im J. 1763 gemalte Auferstehung Christi betrachtet, ein bei allem pomphaften Streben nach Effekt für seine Zeit nicht unbedeutendes Bild, welches hier mit Weglassung der oberen Theile nach der Radirung von Tischbein mitgetheilt ist. — Dieselbe trägt die Inschrift: J. H. Tischbein pinx. et sculp. 1763.

FIG. 6. **Die Flucht nach Aegypten, von Christian Wilhelm Ernst Dietrich.** — Der Maler dieses Bildes, Christian Wilhelm Ernst Dietrich, war ein ungemein thätiger Künstler, der in der Hauptsache den Spuren Rembrandts nachzustreben sich bemühte. Die mitgetheilte Radirung zeigt diesen Einfluss sowohl in der Auffasssung des Gegenstandes als auch in der Technik. Die h. Familie zieht durch eine waldige Landschaft in der Dunkelheit der Nacht, Maria auf einem Esel sitzend, das schlafende Kind im Arme, der h. Joseph als Führer des Esels rasch einherschreitend. Ein daneben fliegender Engel beleuchtet mit einer Fackel den Weg; der von ihm ausgehende helle Schein steht zu der Dunkelheit der Nacht in einem wirkungsvollen Contrast. Etwas abweichend findet sich derselbe Gegenstand von Dietrich auf einem Oelbilde der Dresdener Galerie behandelt. — Nach der Originalradirung.

FIG. 7. **Christi Abnahme vom Kreuz, von Bernhard Rode.** — Als einer der trefflichsten deutschen Maler des 18. Jahrhunderts ist der zu Berlin geborene und dort auch hauptsächlich beschäftigte Meister Bernhard Rode zu nennen. Der Schule nach, wie so viele seiner Zeitgenossen, ein Manierist im Sinne der Franzosen schwang er sich gleichwohl, getragen von einer reichen Phantasie, über die Einseitigkeit jener Richtung empor und war, ausser seinen Geschäften als Direktor der k. Akademie der Künste zu Berlin, sowohl auf dem Gebiete der Oelmalerei wie der Radirung ungewöhnlich thätig. Zu seinen besseren Werken zählt man die vorgeführte Kreuzabnahme, die er als Altarbild für die Marienkirche zu Berlin ausgeführt und später auch selbst radirt hat. Der Leichnam Christi, eine Gestalt von schönen, fast übertrieben weichen und wohlgeordneten Formen, wird von drei Männern vom Kreuz abgenommen; Maria Magdalena unterstützt mit dem Ausdruck tiefen Schmerzes seine linke Hand. Im Hintergrunde Kriegsknechte und Maria, verhüllten Hauptes, von Frauen umgeben. — Nach der Originalradirung.

FIG. 8. **Portrait des Bildhauers Grinlin Gibsons, von Gottfried Kneller.** — Gottfried Kneller (1648—1723) fand in England seinen Wirkungskreis. Zu seinen dort gefertigten Portraits, denen man als Grundzug das Streben nach theatralischem Effekt ansieht, gehört auch das Bildniss des englischen Bildhauers Grinlin Gibsons, das wir in vorstehen-

der Abbildung mittheilen. Der Dargestellte ist mit dem Abzirkeln eines Kopfes beschäftigt. — Nach dem Stich von J. Smith.

Fig.. 9. **Portrait eines Philosophen, von Johannes Kupetzky.** — Der Maler dieses bärtigen Alten, welcher mit der Feder in einem Folianten schreibt, Johannes Kupetzky, (1666—1740) war in Deutschland thätig. Sein Styl neigt sich zu einer Verschmelzung naturalistischer und eklektischer Elemente nach Art der gleichzeitigen Italiener. — Nach dem Stich von B. Vogel.

Fig. 10. **Weibliches Brustbild, von Angelica Kauffmann.** — Schliesslich in diesem Bilde der Maria Angelica Kauffmann das erste Denkmal des Umschwunges der deutschen Malerei zu Ende des 18. Jahrhunderts, an welchem die genannte Künstlerin, deren Werke zugleich von ihrem Sinn für eine lautere Schönheit und von einer liebenswürdigen, reinen Persönlichkeit Zeugniss ablegen, nach Kräften mitgewirkt hat. Das gewählte Frauenbild ist von anmuthiger Composition und tiefer Empfindung. — Nach dem Originalstisch der Künstlerin.

Tafel XXXVII. (100.)

GENREMALEREI.

Fig. 1. **Ein Zahnbrecher, von Adrian von Ostade.** — Schon gegen Ende des 16. Jahrhunderts (Taf. 89, Fig. 6 und 7) sind uns innerhalb der niederländischen Kunst die ersten Spuren jener auf die volle Darstellung der Lebenswirklichkeit gerichteten Kunstweise begegnet, welche im Verlaufe des 17. Jahrhunderts zu der besonderen Gattung der Genremalerei führten. Die hohe Bedeutung, welche das Genre, namentlich durch die niederländischen Maler, in der Folge erhalten hat, bot Veranlassung einige seiner bedeutendsten Repräsentanten auf dieser Tafel besonders darzustellen. Wir beginnen die Reihe mit einem Werke des Adrian van Ostade (1610—1685), eines Deutschen, der in der holländischen Schule sich vornehmlich die niedere Komik des Bauernlebens zur Sphäre seiner sorgfältig und in warmen Farben gehaltenen Bilder wählte. So zeigt ihn uns das vorgeführte Bild der Wiener Galerie. Ein herumziehender Zahnarzt übt mit gravitätischer Anstrengung sein mörderisches Metier an einem unglücklichen Bauern, dessen Familie theils durch Bestürzung, theils durch ein schwer unterdrücktes Lächeln ihre Theilnahme an der Katastrophe kund giebt. Die Qualen des armen Opfers sind in seinen krampfhaft ausgestreckten Beinen und der geballten Faust deutlich genug geschildert. — Nach dem Stich von Sebald Langer in der k. k. Gemäldegalerie zu Wien, n. 1.

Fig. 2. **Eine lustige Gesellschaft, von Jan Steen.** — Jan Steen (1636 — 1689) war im Leben wie in der Kunst vor Allem dem heiteren Verkehr in Trinkstuben und bei Gelagen zugeneigt. Er stand selbst einer Schenkwirthschaft vor und erhielt daher den Namen des lustigen Schenkwirths von Leyden. Das mitgetheilte, in der Wiener Galerie befindliche

Bild zeigt ihn in all seiner tollen Ausgelassenheit. Wir finden hier das letzte Stadium eines Gelages dargestellt, an welchem die ganze Familie Theil genommen zu haben scheint. In der Mitte sitzt ein Mann, nach seiner unordentlichen Kleidung und bedenklichen Haltung zu urtheilen süssen Weines voll, neben einer wohlgenährten Dame, die ihm noch ein Gläschen anbietet. An dem Tisch im Hintergrunde links ist eine andere Frau eingeschlafen und ein neben ihr stehender Mann bemüht sich vergebens, sie durch sein, ohne Zweifel höchst rührendes, Geigenspiel zu wecken. Inzwischen delectirt sich der Hund an den Resten der Tafel. Ein zarter Knabe benützt die Gelegenheit, sich eine Pfeife anzuzünden; ein Mädchen durchsucht den Wandschrank nach Leckereien; ein drittes Kind wirft mit Vergnügen sein Essgeschirr auf den Boden. Im Hintergrunde ein altes Pärchen; der Mann blättert eifrig in einem Buch, während ihm eine Ente auf die Schulter geflogen ist; die Frau ist in einer lebhaften Demonstration begriffen. Blumen, Kleidungsstücke, Teller, Kannen, zerbrochene Pfeifen und Karten liegen in bunter Unordnung auf dem Boden umher, der bald von Wein überschwemmt sein wird, wenn sich nicht Jemand des offen gebliebenen Fasses im Vordergrunde rechts erbarmt. Ein Schweinchen kommt durch die Thür herein, ohne irgend einen Misston in dem heiteren Ensemble hervorzubringen, das in kräftigen Farben sorgsam durchgeführt ist. — Nach dem Stich von Mich. Hoffmann in der k. k. Gemäldegalerie zu Wien, n. 5.

Fig. 3. **David Tenniers mit seiner Familie, von ihm selbst.** — Auch David Teniers der Jüngere (1610—1690), ein Schüler des Rubens, wählte die Gegenstände seiner mit einem gesunden Humor behandelten Bilder gern aus der niedrigsten Sphäre des Lebens. Bisweilen jedoch, wie in dem mitgetheilten Beispiel, giebt er auch Darstellungen des häuslichen Verkehrs und eines heiteren Daseins im Kreise der Familie. Wir sehen hier den Künstler selbst vor der Thür seines Hauses die Bassgeige spielen, während seine Frau und sein Sohn aus Notenbüchern dazu singen Links steht ein Knabe mit Kanne und Glas und hinter ihm in der Hausthüre ein Mann, der dem Concert zu lauschen scheint. Vorn rechts ein Kühlgefäss mit zwei Weinflaschen. Den Hintergrund rechts schliesst ein Dorf an einem Kanal ab. Das Bild trägt das Monogramm des Künstlers. Auf Holz, 1′ 3¾″ hoch und 1′ 3¼″ breit. Etwas von der Höhe ist weggelassen. — Nach der Lithographie in dem Berliner Galeriewerk.

Fig. 4. **Eine Lautenspielerin, von Gerhard Terburg.** — Eine andere Reihe von niederländischen Meistern wandte sich mehr den höheren Kreisen des geselligen Lebens zu und wusste die feineren, geistigen Bezüge desselben mit zarter Empfindung und grosser Sauberkeit der Durchführung zu veranschaulichen. Das mitgetheilte, in der Dresdener Galerie befindliche, Bild von Gerhard Terburg (1608—1681) gehört zu den bedeutendsten Erscheinungen dieser Gattung. Eine junge Dame spielt die Laute vor einem jungen Herrn, der sie zu unterrichten scheint. Ob noch in etwas Anderem als im Lautenspiel? Nach den Blicken der Beiden scheint es nicht unmöglich. Auf Holz, 1′ 4″ hoch und 11½″ breit. — Aus dem Galeriewerk von Hanfstängl.

FIG. 5. **Die väterliche Ermahnung, von demselben.** — Einen anmuthigen Einblick in die zarteren Verhältnisse des Familienlebens gewährt ein anderes Gemälde desselben Meisters in der Berliner Galerie. Ein Offizier, — heisst es im Katalog derselben — welcher mit einem über das Knie geschlagenen Beine, den Federhut in der Linken, auf einem Stuhle sitzt, ertheilt seiner Tochter, die in einem atlassenen Kleide verschämt, mit von dem Beschauer des Bildes abgewendetem Gesicht vor ihm steht, eine Ermahnung. Neben ihm sitzt eine Frau, beschäftigt ein Glas Wein zu trinken. — Was der Gegenstand der milden Vorstellung des Vaters sei und warum die Mutter so verlegen in ihr Weinglas blickt, ist unschwer zu errathen. Auf Leinwand, 2′ 2¾″ hoch und 1′ 11″ breit. — Nach der Lithographie von Wildt in dem Berliner Galeriewerk.

FIG. 6. **Gerhard Douw in seinem Arbeitszimmer, von ihm selbst.** — Den Maler dieses Bildes haben wir schon (Taf. 96, Fig. 11) auf einem der Historie näher liegenden Gebiete als Schüler Rembrandt's kennen gelernt. In seiner rechten Lebenssphäre zeigt er sich uns auf diesem Selbstportrait, das neben der heiteren Anschauung seiner Persönlichkeit einen traulichen Einblick in seine künstlerische Existenz gewährt. Der Meister hat ein Buch vor sich und scheint, aus dem Bilde herausblickend, über einem Gedanken nachzusinnen. Um ihn sind als Vertreter seiner verschiedenen Beschäftigungen, ein Erdglobus, musikalische Instrumente, Noten, eine Gypsmaske, die Gruppe des Hercules und Cacus, Bücher u. A. ohne Ordnung zusammengestellt. An einer Säule im Hintergrunde hängt die Palette. Auf Holz, 1′ 6½″ hoch und 1′ 2½″ breit. — Aus Hanfstängl's Galeriewerk.

FIG. 7. **Eine Spitzenklöpplerin, von Gabriel Metzu.** — Dieses Bild des Gabriel Metzu (1615—1658) führt uns die Vorgänge des bürgerlichen Lebens wiederum in ihrer Verflechtung mit den Herzensbeziehungen der beiden Geschlechter vor. Man sieht ein Mädchen von bürgerlich-ansprechender Schönheit, mit einem einfachen Hauskleid angethan, vor einem Tische mit Spitzenklöppeln beschäftigt. Sie scheint aber eben einen Augenblick zu feiern und horcht den Worten eines jungen Mannes, der, ein Glas in der auf dem Tisch ruhenden rechten Hand haltend, sich zu ihr hinüberbeugt. Das ruhige Beisammensein der Beiden mit dem Ausdruck liebender Zuneigung hat etwas ungemein Anheimelndes und Trauliches. — Nach dem Stich von J. Kovatsch in dem Wiener Galeriewerk, Taf. 2.

FIG. 8. **Die Seidenhändlerin, von Franz Mieris.** — Deutlicher und mit mehr Absichtlichkeit ist die Liebe in dieses Bild des Franz van Mieris (1635 — 1681) auf der Wiener Galerie eingeflochten. Wir sehen in dem stattlichen Laden eines Seidenhändlers einen vornehmen Herrn, der sich von einer jungen Dame Seide abmessen lässt, zugleich aber ihr seine Zuneigung durch Liebkosungen zu erkennen giebt. Sie scheint sich derselben nicht eben ernstlich zu erwehren. Bedenklicher ist die Miene des alten Herrn, der im Hintergrunde am Kamin sitzt und die Hand warnend erhebt. Der obere Theil des mit grosser Eleganz behan-

delten Bildes ist der Raumersparniss wegen fortgelassen. — Nach dem Stich von S. Langer in dem Wiener Galeriewerk, Taf. 4.

Fig. 9. **Portrait des Caspar Netscher, von ihm selbst.** — Zu den deutschen Vertretern des höheren Genre gehört als einer der bedeutendsten Caspar Netscher (1639—1684), dessen Selbstportrait wir hier erblicken. Der Meister sitzt nachdenklich an einem Tisch, wie es scheint, mit dem Schreiben eines Briefes beschäftigt. Das Bild befindet sich in der Dresdener Galerie. Auf Holz, 11½" hoch und 9½" breit. — Nach dem Hanfstängl'schen Galeriewerk.

Fig. 10. **Eine junge Nähterin, von Caspar Netscher.** — Ein ansprechendes Bildchen aus dem Frauenleben, in der Dresdener Galerie befindlich. In einem einfachen Zimmer sitzt ein junges Weib, fleissig über ihr Nähkissen gebeugt, mit natürlich-sinnigem Ausdruck. Der Arbeitskorb an ihrer Seite scheint noch viel Stoff zu weiterer Thätigkeit zu enthalten. Auf Holz, 9½" hoch und 11¾" breit. — Nach Hanfstängl's Galeriewerk.

Fig. 11. **Eine Rechtsverhandlung, von Christoph Pauditz.** — Der Deutsche Christoph Pauditz, von dem dies trefflich gemalte Bild der Dresdener Galerie herrührt, war ein Schüler Rembrandt's und später als Hofmaler des Bischofs von Freising thätig. Eine reich gekleidete Dame ist mit einem Herrn, der mit Abfassung einer Urkunde beschäftigt scheint, in lebhaftem Gespräch begriffen. Auf Leinwand, 3' 7½" hoch und 5' 4" breit. — Aus Hanfstängl's Galeriewerk, Lief. 41.

Tafel XXXVIII. (101.)

THIER- UND LANDSCHAFTSMALEREI.

Fig. 1. **Kampf zwischen Hunden und Bären, von Franz Snyders.** — Um dieselbe Zeit, wo die Welt des täglichen Verkehres der Menschen in der Genremalerei zur künstlerischen Darstellung gelangte, wurden auch das Gesammtleben der Natur und die Thierwelt in besonderen Kunstgattungen malerisch aufgefasst und diese in selbständiger Weise ebenfalls zuerst von den Niederländern entwickelt. Beide Gattungen gehen mannigfach in einander und in das eigentliche Genre über. Wir sehen jedoch in diesem ersten Beispiel ein Bild dargestellt, welches das Thierleben zum ausschliesslichen Gegenstande hat und von seiner wilden Naturseite in grossartiger Weise schildert. Es ist ein Kampf zwischen Bären und Hunden von Franz Snyders (1579—1657), dem Freunde und Geistesverwandten des Rubens, auf der Galerie zu Berlin. Der Katalog beschreibt dasselbe folgendermassen: In der Mitte des Bildes ein aufrecht stehender Bär, welcher, während er mit seinen Vordertatzen einen Hund erdrückt, einem andern, der an ihm emporspringt, die Zähne weist; unter und neben ihm zwei schon besiegte Hunde. Links (rechts) ein anderer Bär, welcher, ebenfalls aufrecht stehend, einem Hunde, den

er köpflings in der Luft hält, die eine Hinterpfote abbeisst, während zwei andere Hunde ihn an Ohr und Hinterbein anpacken. Am Boden ein vierter Hund, der vor Schmerz schreit. Hintergrund eine flache Landschaft mit Bäumen. Auf Leinwand, 6' 8½" hoch und 11' 1" breit. — Nach der Lithographie in dem Berliner Galeriewerk.

FIG. 2. **Der Heuwagen, von Philipp Wouvermann.** — In Philipp Wouvermann's Bildern (1620—68) zeigt sich das Leben der zahmeren Thiere in anmuthigen Genrescenen im Freien, Jagden u. dgl. Namentlich weiss er das Pferd als das adeligste der Hausthiere in allen seinen Beziehungen zum Menschen mit Feinheit und in heiteren Farben darzustellen. So sehen wir hier eine Anzahl Bauern mit dem Beladen eines Heuwagens beschäftigt, während Weiber, Kinder und Thiere sich der Ruhe und den Freuden eines ländlichen Mahles hingeben. Rechts das Gehöft, neben dessen altem Gemäuer man in eine gebirgige Ferne hinausschaut. Das Bild befindet sich in der Galerie zu Berlin. Auf Holz, 1' 1½" hoch und 1' 3¾" breit. — Nach der Lithographie von C. Fischer in dem Berliner Galeriewerk.

FIG. 3. **Hirtenlandschaft, von Nicolaus Berghem.** — Nicolaus Berghem (1624—1683) wählt seine aus Genre und Landschaft gemischten Darstellungen dagegen vorzugsweise aus dem Kreise des Hirtenlebens und führt das Vieh der Triften wie den Verkehr von Hirt und Hirtin in den mannigfachsten, doch zuweilen mit einer gewissen Absichtlichkeit behandelten Beziehungen vor. Das hier gewählte Bild stellt zwei Hirtinnen dar, welche mit ihren Kühen und Ziegen an einem von Felsen beschatteten Wasser Schutz gegen die Sonne gesucht und eine Arbeit begonnen haben. Den Hintergrund bildet eine hügelige Gegend mit alterthümlichen Gebäuden. Das anmuthige Bild befand sich früher in der herzoglichen Galerie zu Zweibrücken. — Nach dem Stich von Wilhelm Kobell, 1787.

FIG. 4. **Landschaft, von Nicolaus Poussin.** — Die Landschaftsmalerei grossen Styles, die historische Landschaft nach neuerer Bezeichnung, fand ihren ersten Vertreter in dem Franzosen Nicolaus Poussin, welchen wir als einen der gediegensten Historienmaler seiner Zeit bereits (Taf. 98, Fig. 2) kennen gelernt haben. Seine Landschaften theilen mit seinen historischen Bildern den Ernst der Haltung, die Grossheit und Bestimmtheit der Composition und eine saubere Durchführung. Den grossen Linien der Naturformen schliessen sich in der Regel Bauwerke in antikem Styl von majestätischer Anlage an und auch die figürliche Staffage ist meistentheils aus der classischen Sage genommen. So auf dem mitgetheilten Bilde. Hier erblicken wir am Ufer eines breiten Stromes eine Gruppe von weiblichen und männlichen Gestalten, welche dem Leyerspiel des Orpheus andächtig lauschen. Daneben seine Gattin Eurydice, welche von dem tödtlichen Biss der Schlange getroffen ängstlich dem Gemahle zuflieht. Andere Figuren beleben den Mittelgrund; indess weder sie noch die vorgenannten sind von jener künstlerischen Vollendung, wie die grossartig-anmuthige Landschaft mit ihren reizenden Baumgruppen, stolzen Befestigungen und dem imposanten Gebirgszug,

welcher den Hintergrund des Ganzen abschliesst. Oelgemälde von 3′ 8″ Höhe und 6′ Breite. — Musée français, III, 1, pl. 3, Stich von Bovinet.

FIG. 5. **Landschaft, von Claude Gelée, genannt Claude Lorrain.** — Zu allen den Bedingungen einer Landschaftsmalerei grossen Styles, welche wir an den vorigen Bildern betrachtet haben, kam nun aber in Claude Gelée, genannt Claude Lorrain (1600—1682) erst diejenige Seite hinzu, welche den innersten Lebensnerv der ganzen Gattung in moderner Zeit ausmacht, nämlich die warme Empfindung für das seelische, dem Menschen innig verwandte Leben der Natur und die feine Begabung, dieses in dem zitternden Glanze des Lichtes, in der leichten Bewegung des Laubes, in den duftigen Tönen der Luft und der Gewässer auszudrücken. Die Abbildung kann von den wesentlichen Eigenschaften des Meisters natürlich nur höchst unvollkommene Anschauungen geben. In der figürlichen und architektonischen Staffage zeigt dieselbe manches dem Poussin Verwandte, nur dass bei Claude Lorrain Alles mehr der poetischen Naturdarstellung, als dem Hauptzweck, untergeordnet erscheint. — Collection of forty four Landscapes after Claude Lorrain and G. Poussin, pl. 9, Stich von J. Wood.

FIG. 6. **Waldlandschaft, von Hermann Swanevelt.** — Als Repräsentanten der niederländischen Maler, welche sich den idealen Styl der beiden letztgenannten Meister anzueignen strebten, führen wir hier den Hermann Swanevelt (1620—1680) auf, welcher ursprünglich, wie es scheint, ein Schüler Gerhard Douw's war, später aber sich nach Rom in Claude Lorrain's Schule begab. Sein in rastlosem Eifer für die Kunst verbrachtes einsames Leben zog ihm den Namen des Eremiten zu. Indessen haben seine Gemälde weniger als seine Radirungen zu dem Ruhme beigetragen, den er sich unter den Künstlern des 17. Jahrhunderts erwarb. Wir sehen hier daher auch eine solche Radirung, welche einer Reihe von vier zusammengehörigen Blättern entnommen ist und einen Waldabhang mit reizender Fernsicht zum Gegenstande hat. Zeichner zur Rechten des Felsblockes und Wanderer, von denen Einer sich an dem Quellwasser im Vordergrunde erlabt, während Andere den schlängelnden Weg hinabziehen, bilden die Staffage des schön componirten Bildes. Die Blätter tragen die Bezeichnung: Herman van Suanevelt Inventor fecit et excudit. — A. Bartsch, le Peintre Graveur, II, pl. 318, n. 115.

FIG. 7. **Die kleine Brücke, von Jacob Ruysdael.** — Zu einer ergreifenden Tiefe steigert sich diese empfindungsvolle Naturauffassung in Jacob Ruysdael (1635—1681), dessen Bilder mit besonderer Vorliebe das düstere, geheimnissvolle Wesen der Waldeinsamkeit und des Felsenthales zum Ausdruck bringen. Eines der bedeutenderen Oelgemälde des Meisters mitzutheilen verbietet der Raum; wir sehen hier daher auch von ihm nur eine Radirung, welche eine verfallene, ärmliche Hütte unter herrlich gezeichnetem Baumwerk darstellt. Dabei ein stilles Wasser, über welches eine aus Baumstämmen kunstlos gefertigte Brücke hinwegführt. Nach letzterer hat der Stich seinen Namen erhalten. Bezeichnet: Ruisdael F. — A. Bartsch, a. a. O. I, pl. 307, n. 1.

FIG. 8. **Das Wirthshaus im Walde, von Anton Waterloo.** — Mit dem ebenbesprochenen Bilde haben wir uns den Uebergang von jener idealen Landschaftsmalerei des Poussin und Claude Lorrain zu der specifisch niederländischen Richtung bereitet, welche den beschränkteren, aber desshalb auch heimlicheren Kreis der vaterländischen Natur in ihrer vollen, ungetrübten Wirklichkeit mit naiver Hingebung und unübertroffener Feinheit wiedergiebt. Anton Waterloo (1618—1660) ist ein Hauptvertreter dieser Gattung. Die Abbildung giebt eine seiner leicht und geistreich, meist nach der Natur, gearbeiteten Radirungen; dieselbe gehört zu einer Folge von sechs Blättern und wird gewöhnlich „die grosse Linde vor dem Wirthshause genannt.“ Im Mittelgrunde des Bildes steht, umhegt von niederen Bäumen und Buschwerk, ein vereinzeltes Wirthshaus und davor eine grosse Linde mit einer Rasenbank. Zwei Wanderer und ein Reiter bilden die Staffage. Der Hintergrund zeigt ein Dorf an bewaldeten Hügeln. Bezeichnet: Anthonius Waterloo invenit et fecit. — A. Bartsch, a. a. O. II, pl. 116, n. 113.

FIG. 9. **Thierstück, von Paul Potter.** — Zum Schluss noch zwei Thierstücke. Der Maler des vorstehenden, Paul Potter (1625—1654), kann in Hinsicht seines grossartigen Naturalismus für den ersten Künstler seiner Gattung gelten. Bei edler Reinheit der Zeichnung und Rundung der Composition ist es namentlich der feine Sinn, mit welchem er jeder Thierart ihre charakteristischen Besonderheiten in Bau, Bewegung und Ausdruck abzulauschen versteht, welcher seinen Werken einen so hohen Werth verleiht. Wir sehen hier eine seiner nicht sehr zahlreichen Radirungen, mit zwei in leidenschaftlichem Kampfe begriffenen Ochsen. Das Bild ist zu einer Folge von acht Blättern gehörig. — A. Bartsch, a. a. O. I, pl. 45, n. 7.

FIG. 10. **Thierstück, von Johann Heinrich Roos.** — Johann Heinrich Roos (1631—1685), ein geborener Deutscher, aber in Holland gebildet, vereinigt seine Thiergruppen mit anmuthigen landschaftlichen Hintergründen. Er giebt die Thiercharaktere ebenfalls mit grösster Wahrheit und einer Art psychologischer Feinheit wieder und ist in der Technik der Radirung einer der grössten Meister. So bewundert man an der vorgeführten Gruppe eines Widders und zweier Schaafe vor Allem die handgreifliche Wahrheit, mit welcher die Wolle der Thiere dargestellt ist. Im Hintergrunde der Hirt mit seiner Heerde. Das Bild gehört zu einer Folge von dreizehn Blättern. — A. Bartsch, a. a. O. I, pl. 145, n. 25.

Tafel XXXIX. (102.)

NEUERE ARCHITEKTUR.

FIG. 1. **Façade des Covent-Garden-Theaters in London, von Robert Smirke.** — Die folgenden fünf Tafeln sind der Kunstgeschichte unserer Zeit gewidmet. Sie beanspruchen indessen nur, eine Vorstellung von den Hauptrichtungen zu geben, welche die ersten frischen Keime des

neuen, reineren Geschmacks zu Ende des 18. und in den Anfangsdecennien des 19. Jahrhdts. nahmen; die weitere Entfaltung derselben ist in dieser neuen Bearbeitung unseres Werkes einem besonderen letzten Abschnitt anheimgegeben. In der Baukunst ging die Neugestaltung von dem tieferen, wissenschaftlichen Studium der classischen Werke früherer Epochen, zuerst der antiken, dann der mittelalterlichen aus. Die berühmten Publikationen attischer Monumente durch den Engländer Stuart verbreiteten die erste genaue und allgemeine Kenntniss der Bauten aus der griechischen Blüthezeit. An sie schloss sich die Nachahmung, zunächst jedoch in allzu unfreier Hingebung an. Ein bemerkenswerthes Beispiel dieser Richtung ist der im Jahr 1808 begonnene Neubau des Covent-Garden-Theaters in London von Robert Smirke, dessen Façade die Abbildung veranschaulicht. Der Architekt hat sich die dorische Ordnung der athenischen Akropolisbauten dabei zum Vorbild genommen. Die Mitte der Façade ziert ein Porticus von vier Säulen, die Ecken zeigen je zwei Pilaster, zwischen denen sich in Nischen die Statuen der Tragödie von Rossi und der Komödie von Flaxman (vgl. Taf. 103, Fig. 6) befinden. Ueber den Fenstern des zweiten Geschosses sind Reliefstreifen angebracht. Das Ganze macht einen frostigen, reflectirten Eindruck. — John B. Papworth, Select Views of London with historical and descriptive sketches, London 1816, pl. XXVIII.

Fig. 2. **Die Kirche S. Madelaine zu Paris, von Vinchon.** — Mit gleich treuer Nachbildung des Vorbildes ist das hier mitgetheilte Aeussere der Kirche S. Madelaine zu Paris der Form eines antiken Tempels nachgeahmt. Napoleon liess diesen Bau durch Vinchon seiner Armee als Tempel ihres Ruhmes errichten; allein die Ereignisse der Jahre 1814 und 1815 verhinderten die Vollendung und Ludwig XVIII. schuf ihn dann zu einer Kirche der h. Magdalene um. Der Innenraum wurde mit drei grösseren Kuppeln überdeckt, das Aeussere jedoch im Wesentlichen nach dem Plane Vinchons ausgeführt. Es ist ein Peripteraltempel von 52 korinthischen, 60′ hohen Säulen, der auf einem Unterbau von 328′ Länge und 128′ Breite ruht. Das Giebelfeld der nach der Place de la Concorde zugewendeten Hauptfaçade ist durch ein 126′ langes und 24′ hohes Relief des jüngsten Gerichtes von Lemaire geschmückt. Die Inschrifttafel im Friese über den drei mittleren Intercolumnien, welche ursprünglich die Worte: L'Empereur Napoléon aux Soldats de la grande Armée tragen sollte, enthält jetzt die Widmung: D. O. M. sub invocatione S. Mar. Magdalenae.

Fig. 3. **Ansicht des Arc de l'Etoile zu Paris, von Chalgrin.** — Die Vorliebe des napoleonischen Regiments für die Nachahmung des altrömischen Cäsarenthums spricht sich besonders deutlich in diesem Denkmal aus, welches der Kaiser ebenfalls zu Ehren seiner grossen Armee im Jahr 1806 begann, aber auch nicht ganz vollenden konnte. Erst 1834 wurde das Werk, welches alle ähnlichen Bauten des Alterthums an Colossalität überragt, nach dem Plan seines Erfinders Chalgrin zu Ende geführt. Seine Form ist die des römischen Triumphbogens mit je einer grossen Arcade in den Haupt- und kleineren Arcaden in den Sei-

tenfaçaden. Das Ganze ist 152′ hoch, 138′ breit und 72′ tief. Die Hauptarcade hat eine Höhe von 90′ und eine Weite von 45′; die Seitenarcaden sind 25′ breit und 57′ hoch. Die Vorderfaçade ist mit zwei colossalen Trophäen in Hautrelief geschmückt und an den grösseren Flächen sowie an dem Fries aller vier Seiten befinden sich Reliefbilder historischen Inhalts. Der obere Baukörper enthält in seinem Inneren mehrere Säle. Die Ausführung des Baues und seiner Ornamente zeichnet sich durch eine grosse Sorgfalt aus.

Fig. 4. **Das k. Schauspielhaus zu Berlin, von Schinkel.** — Der Erste, der durch das Studium der griechischen Baustyle in das innere Wesen ihrer Schönheit eindrang und mit freier Schöpferkraft Neues im Geist der Alten zu schaffen wusste, war C. Friedrich Schinkel (1781—1841). Die Genialität, mit welcher er diesem idealen Zweck selbst die complicirtesten Aufgaben des modernen Bedürfnissbaues unterzuordnen und anzupassen verstand, leuchtet besonders glänzend aus dem hier mitgetheilten Bauwerk, dem k. Schauspielhause zu Berlin hervor, welches unter Bürde's Leitung in den Jahren 1818—1821 ausgeführt wurde. Die Aufgabe war, in einem allseitig freistehenden Gebäude von 250′ Länge, gegen 215′ Tiefe und ungefähr 120′ Höhe neben einem beträchtlichen Zuschauer-, Bühnen- und Conzert-Raum auch Magazine für alle Requisiten und Decorationen, Werkstätten für die Maschinisten und sonstigen Arbeiter, Probe- und Malsäle und andere kleinere Räumlichkeiten zu vereinigen, und dazu überdiess einen Theil der Mauern des 1817 abgebrannten alten Hauses zu benutzen. Die innere Disposition dieses vielgliedrigen Ganzen wird als eines der grössten Meisterwerke der Architektur betrachtet. Ueber den Styl und die Construction des Werkes bemerkt der Baumeister selbst an der unten angegebenen Stelle: dass er sich, so viel es ein so mannigfach zusammengesetztes Werk irgend zulassen wollte, den griechischen Formen und Constructionsweisen anzuschliessen bemühte. Alle Gewölbe in Bogenlinien sind desshalb im Aeusseren sowohl, als in den Haupträumen des Inneren vermieden, und die Construction horizontaler Architrave überall durchgeführt. — Die Construction der Pilaster, wie sie an den griechischen Monumenten, z. B. dem des Thrasyllos (vgl. Taf. 15, Fig. 5—7) vorkommt, schien dem Charakter eines öffentlichen Gebäudes mehr zu entsprechen und mit dem Peristyl der Hauptfaçade mehr in Harmonie zu treten, als gewöhnliche Fenster, wozu noch der Vortheil entstand, dass mehr Licht für das wegen seiner bedeutenden Tiefe sonst sehr schwer im Innern zu beleuchtende Gebäude gewonnen wurde. — Von dem sculptorischen Schmuck des Aeusseren sind das Giebelfeld der Vorhalle und die Gruppen auf den Treppenwangen von Tieck ausgeführt, letztere jedoch nicht so, wie sie unsere, nach Schinkels ursprünglicher Zeichnung angefertigte Abbildung mittheilt. — C. Fr. Schinkel, Sammlung architektonischer Entwürfe, Heft II, n, 2.

Fig. 5. **Die Rotunde des königl. Museums zu Berlin, von demselben.** — Mit grösserer Freiheit konnte sich Schinkel bei seinem räumlich bedeutendsten Werke, dem k. Museum zu Berlin, bewegen, in welchem er

die Aufstellungsräume der Antiken- und Gemälde-Sammlungen zu vereinigen und somit einem in sich abgeschlossenen, vorherrschend idealen Zweck zu dienen hatte. Das Gebäude, von 276' 3" Länge und 170' 4" Breite, spricht diese seine Bestimmung in der colossalen, von 18 römischen, gegen 40' hohen Säulen getragenen Vorhalle, zu welcher eine hohe Treppe emporführt, in imposanter Weise aus. Aus der Vorhalle gelangt man in den Treppenraum, von welchem in zwei Geschossen Thüren in die Galerieen der Statuen und Gemälde hineinführen. Von dem Treppenraum kommt man sodann in die vorgeführte Rotunde, welche, zwischen den beiden Höfen des oblongen Gebäudes liegend, dessen 61' hohe Mauern bedeutend überragt. Ihr Durchmesser beträgt 67', ihre Höhe bis zum Anfang der Kuppel 41', bis zur oberen Kuppelöffnung 72' 8". Diese mit starken Glasplatten eingedeckte Oeffnung hat einen Durchmesser von 23'. Die Wandung der Rotunde wird durch eine 9' breite, von 20 korinthischen Säulen getragene Galerie in zwei Geschosse gegliedert. Rings herum in Nischen und auf Postamenten stehen griechische Götterstatuen. Der obere Theil der Wandung über der Galerie ist jetzt mit Gobelins bekleidet. Die Decke hat eine schöne, farbige Cassettirung. Der Bau des Museums dauerte von 1824—1830. — C. Fr. Schinkel, a. a. O. Hft XVII, Taf. 104.

Fig. 6. **Aeussere Ansicht der Aukirche in München, von Ohlmüller.** — Unter den Kirchenbauten des am Anfang des Jahrhunderts wiedererweckten gothischen Styles steht als eines der frühsten Beispiele die Mariahilfkirche in der Münchener Vorstadt Au da, welche in den Jahren 1831—1839 nach den Entwürfen des, während des Baues verstorbenen, Architekten Ohlmüller ausgeführt wurde. Es ist ein dreischiffiger Bau von 235' Länge, 81' Breite und 85' Höhe im Lichten, mit einem schlanken Thurm von 270' Höhe. Die mit Fialen bekrönten Strebepfeiler springen auffallend wenig aus dem Körper des Langbaues vor. Die Verhältnisse sind überaus zierlich; die Durchbildung des Einzelnen, zum grössten Theil in Backstein, ist von grosser Eleganz. Das Innere ist auf Taf. 109, Fig. 3. mitgetheilt. — Nach dem Stich von Müller in den Original-Ansichten der vorzüglichsten Städte in Deutschland, von L. Lange.

Fig. 7. **Ansicht der Britannia-Röhrenbrücke, von Stephenson und Fairbairn.** — Eine der bedeutendsten Erscheinungen auf dem Gebiete der architektonischen Bestrebungen unseres Jahrhunderts ist die Erfindung neuer Constructionsweisen und deren Anwendung auf die immer höher und höher gesteigerten Anforderungen des modernen Bedürfnissbaues, namentlich der Verkehrsanstalten, Strassen, Brücken u. dergl. Wir repräsentiren diese Richtung durch die im Jahre 1848 vollendete colossale Britanniabrücke, welche zum Zweck der Chester-Holyhead Eisenbahn die Küste von Nordwales und die Insel Anglesea mit einander verbindet. Der berühmte Ingenieur Robert Stephenson hatte die Ueberbrückung ursprünglich durch eine runde, aus schmiedeisernen Platten zusammengenietete Röhre herstellen wollen, welche an Ketten aufgehängt werden sollte. Als sich dieser Plan dann aber als unausführbar erwies, setzte der Ingenieur William Fairbairn das Unternehmen in der Weise fort,

dass er zwischen fünf Pfeilern je zwei viereckige, aus schmiedeisernen Platten construirte Röhren legte, deren obere und untere Fläche wieder aus je acht ebenso construirten Röhren besteht. Durch die beiden Hauptröhren gehen die Schienenwege hindurch. Die beiden mittleren Röhrenlängen haben 460′ freie Spannung, die beiden dem Ufer zu gelegenen 230′. Die Totallänge jeder Röhre beträgt 1524′, ihre Höhe in der Mitte 30′, auf den Zwischenpfeilern 27′, am Ende 23′, die grösste Breite misst 14′ 8″. Die Anzahl der auf das Verbinden der Platten verwendeten Nieten beläuft sich auf 1,764,000; das Gesammtgewicht des Eisens hat man auf 5788 Tonnen angeschlagen. — **Försters allg. Bauzeitung, 1849, Jahrg. XIV, p. 175, ff. Atlas Taf. 277.**

FIG. 8. **Die Ueberbrückung des Elsterthales.** — Eine verwandte Erscheinung ist die hier abgebildete Ueberbrückung des Elsterthales auf der sächsisch-bayerischen Staatseisenbahn. Die Verbindung der beiden Thäler ist durch einen 480—490 Fuss langen Viaduct hergestellt, welcher in seinem unteren Theile durch zwei, in dem oberen durch sechs gewaltige Rundbögen hergestellt wird. Die grossen Bögen haben eine freie Spannung von je 50 Ellen; die grösste Höhe des Baues, von der Sohle des Thales an gerechnet, beträgt 120 Ellen. Die Pfeiler und Uebermauerungen der Bögen sind aus Ziegeln, die Sockel, Tragbögen, Deckplatten u. A. aus Granitquadern, die Landmauern endlich aus Bruchsteinen errichtet. Das Material ist mit der grössten Sorgfalt behandelt. Der Name des Architekten kann nicht angegeben werden, da der Plan aus einer Anzahl von Concurrenzarbeiten zusammengestellt wurde. Die Leitung des 1846 begonnenen und 1851 der öffentlichen Benutzung übergebenen Riesenwerks hatte der Ingenieur H. Kell. — **Grundriss und Profil der sächsisch-bayerischen Staatseisenbahn von Leipzig bis an die k. bayerische Gränze, Lithographie.**

Tafel XL. (103.)

NEUERE SCULPTUR.

FIG. 1. **Statue Papst Clemens XIV., von Antonio Canova.** — In der Sculptur war es der Italiener Antonio Canova (1757—1822), der durch eine energische Rückkehr zur Natur und ein freies, lebendiges Studium der in den hellenischen Sculpturwerken offenbarten ewigen Kunstgesetze den Sturz des Manierismus und die Begründung eines reineren Styles herbeiführte. In der mitgetheilten Hauptfigur von seinem Grabmal Papst Clemens XIV. (Gio. Antonio Ganganelli) in der Kirche S. Apostoli zu Rom verbindet sich die Würde und das Maass des classischen Styls mit einer grossen Gewalt der Charakteristik und des Ausdrucks. Der Kirchenfürst ist in bewegter Haltung sitzend dargestellt, die Rechte zum Segen erhoben. Für das leztere Motiv erscheint die Bewegung des Armes fast übertrieben lebhaft. Zu beiden Seiten befinden sich die Figuren der Mässigung und Unschuld. Das Modell entstand in den Jahren 1783 und

1784; die Aufstellung des Denkmals fand 1787 statt. — Nach dem Kupferstich von Pietro Vitali.

FIG. 2. **Figur vom Grabmal Alfieri's, von demselben.** — Eine der edelsten Gestalten, die Canova geschaffen, ist diese Colossalfigur des trauernden Italiens, am Grabmal des Dichters Vittorio Alfieri. Dasselbe wurde im J. 1807, vier Jahre nach Alfieri's Tode, in der Kirche S. Croce zu Florenz, dem Pantheon der grossen Männer Italiens aufgestellt. Die Figur verbindet den reinsten Adel der Formen mit einer rührenden Tiefe des Ausdrucks. — Nach dem Kupferstich von Pietro Fontana.

FIG. 3. **Venus und Adonis, von demselben.** — Die an Canova's Werken oft getadelte Richtung auf übertriebene Weichheit und einen an Coquetterie streifenden Liebreiz des Ausdrucks sieht man, wiewohl mit Maass, an dieser anmuthig componirten Gruppe hervortreten, in welcher der Abschied der Venus von dem zur Jagd ausziehenden schönen Adonis dargestellt ist. Das Werk war ursprünglich (1795) für den Marchese Berio in Neapel bestimmt, kam dann aber nach nochmaliger Ueberarbeitung von Canova's Hand in den Besitz des Herrn Favre in Genf, wo es sich noch befindet. — Nach dem Kupferstich von Angelo Bertini.

FIG. 4. **Statue Washington's, von demselben.** — Von wahrhaft grossartiger Erfindung und würdevoller Haltung ist endlich die berühmte Statue des grossen Washington, welche der unermüdlich thätige Meister wenige Jahre vor seinem Tode, 1818—1820, arbeitete. Leider ist das Werk in Amerika bei einem Brande zerstört worden. Washington ist sitzend, in der Tracht eines römischen Imperators dargestellt, eine Gesetzestafel auf das Knie stützend, mit dem Stift in der erhobenen Rechten, den Blick sinnend in die Ferne gewendet. Zu seinen Füssen liegt das Schwert. — Nach dem Kupferstich von Angelo Bertini.

FIG. 5. **Statue des Cincinnatus, von Chaudet.** — In Frankreich war der Bildner dieser Statue, Antoine Dénis Chaudet (1763—1812) einer der Ersten, welche den inhaltlosen Manierismus der Rococozeit mit neuem Gehalte zu erfüllen und an der Hand der Antike zur Reinheit und Gesetzmässigkeit zurückzuführen strebten. Seine Statue des Cincinnatus ist von einer natürlichen Schlichtheit; der Held steht mit ernst sinnendem Ausdruck neben dem Pflug, von dem er zur Dictatur abgerufen würde, leicht mit Sandalen und der Tunica bekleidet, welche die rechte Schulter frei lässt; über die linke Schulter ist die Toga geworfen. — Landon, annales du Musée, école française moderne, sculpt. vol. I., pl. 21.

FIG. 6. **Relief, von John Flaxman.** — Der Engländer John Flaxman, dem die neuere Malerei als Zeichner der Umrisse zu Homer, Aeschylus und Dante (Taf. 104, Fig. 4 und 5) die lebendigsten und einflussreichsten Schöpfungen in echt hellenischem Geiste verdankt, hat auch in bildnerischen Werken mit Geist und Energie den classischen Styl insbesondere in England zur Geltung gebracht. Die Feinheit seiner Empfindungsweise und der Adel seiner Formgebung vereint sich aufs schönste in dem mitgetheilten Relief, in welchem Flaxman nach den Worten des Vaterunsers (dein Reich komme!) die Seligkeit der Auserwählten schildert. Das Relief gehört zu dem Grabmal, welches der Baronet Francis

Baring seiner Gattin in der Kirche zu Mitcheldever in der Grafschaft Hampshire im Jahr 1809 errichten liess. — G. Hamilton, the english sculpt., vol. I., 66.

FIG. 7. **Ariadne, von Dannecker.** — Unter den Deutschen war Johann Heinrich von Dannecker der Mitbegründer eines auf dem Studium der Alten und einer frischen, lebendigen Naturbetrachtung basirenden reineren Styles. Wir repräsentiren seine Hauptseite, die Bildung schöner weiblicher Gestalten, durch die berühmte Statue der auf einem Panther ruhenden Ariadne, welche der Künstler im Jahr 1806 modellirte und 1816 für den Herrn von Bethmann in Frankfurt a. M. in weissem Marmor vollendete. Die Gruppe ist 5′ 5″ hoch und 4′ 7″ lang. — Dannecker's Werke in einer Auswahl. Mit einem Lebensabriss des Meisters, herausgegeben von Carl Grüneisen und Theodor Wagner, Taf. 9.

FIG. 8. **Denkmal des Grafen von der Mark, von Schadow.** — Bei Johann Gottfried Schadow verband sich mit dem Sinn für die maassvolle, einfache Schönheit der Antike ein energisches Streben nach kräftiger Naturwahrheit und persönlicher Charakteristik. Wir sehen zunächst einen Beleg für jene ersterwähnte Seite in dem anmuthig componirten und von inniger Empfindung belebten Grabdenkmal des jung verstorbenen Grafen von der Mark, welches der jugendliche Künstler im Jahr 1790 für die Dorotheenstädtische Kirche zu Berlin arbeitete. Die Abbildung giebt oben die in einer Nische aufgestellte Gruppe der drei Parzen, und darunter den schlummernden Jüngling, welcher auf einem mit Reliefs geschmückten Sarkophage ruht. — Abbildungen von den Bildhauerwerken des Johann Gottfried Schadow, von dem Meister selbst herausgegeben. Berlin, 1849, Bl. II.

FIG. 9. **Statue Friedrichs des Grossen, von demselben.** — Sein Meisterwerk historischer Charakteristik lieferte J. G. Schadow in der vorstehenden Statue des grossen Friedrich, dessen scharf ausgeprägte Persönlichkeit er damit für alle Zeiten im Wesentlichen plastisch feststellte. Der Künstler gab ihm in Haltung, Ausdruck und Kostüm die ungeschmälerte Portraitähnlichkeit, ohne dadurch der idealen Würde des Dargestellten und der Kunst selbst Abbruch zu thun. Er bemerkt in den Erläuterungen zu seinen Werken selbst: dass er dem König seine bekannte Uniform gelassen und, um dem Ganzen mehr Fülle zu geben, auch um die Königswürde zu bezeichnen, den Hermelinmantel beigegeben habe. — Joh. Gottfr. Schadow, a. a. O. Bl. VIII.

FIG. 10. **Christus, von Thorwaldsen.** — In dem Dänen Bertel Thorwaldsen erschien unserem Jahrhundert der grösste und reinste Vertreter des hellenischen Styles, dessen Einzelformen, Compositions- und Vortragsweise er mit innerlich verwandtem, schöpferischem Geist erfasste und mit gleicher Consequenz auf Gegenstände der classischen Mythe, der christlichen und Profan-Geschichte anwandte. Unter seinen religiösen Bildwerken ragt durch Tiefe und Grossartigkeit der Auffassung diese Statue Christi hervor, welche Thorwaldsen im Laufe des Jahres 1821 modellirte, und welche dann später in Copenhagen aufgestellt ward. Die Figur ist 10½ Fuss hoch. — Nach dem Kupferstich von Ruschweyh.

FIG. 11. **Fragment des Alexanderzuges, von demselben.** — Das berühmte Bildwerk, von dem in vorstehender Abbildung ein Bruchstück mit-

getheilt ist, gehört zu den formvollendetsten, von echt hellenischem Geiste durchwehten Schöpfungen Thorwaldsen's und ist uns noch besonders dadurch bemerkenswerth, dass es den eigentlichen Reliefstyl, wie ihn die hellenischen Künstler, dem Wesen dieser Darstellungsweise entsprechend, geschaffen hatten, wieder zu Ehren brachte, im Gegensatze zu den Meistern der letzten Jahrhunderte, welche dem Relief durchgängig die Anforderungen der malerischen Perspektive aufgedrungen hatten. In einer Reihe wenig erhabener, einfach nebeneinander gestellter Figuren, sehen wir hier den Einzug des siegreichen Alexanders in Babylon dargestellt. Es ist der mittlere Theil des Ganzen, wo Alexander, auf einem von der Siegesgöttin gelenkten Triumphwagen stehend, von der Göttin des Friedens mit dem Lorbeer begrüsst wird. Hinter dieser bemerkt man den überwundenen Perserkönig mit seinen Kindern, in flehender Haltung. Auf der andern Seite griechische Krieger, von denen zwei damit beschäftigt sind, den sich bäumenden Bucephalus zu bändigen. Thorwaldsen arbeitete dieses Relief für ein Zimmer des päpstlichen Palastes auf dem quirinalischen Hügel in Folge eines im Jahr 1811 erlassenen Decrets des Kaisers Napoleon, wonach dieser Palast zur kaiserlichen Wohnung neu herzurichten und innerhalb drei Monaten zu vollenden war. Im Juni 1812 wurde das Bildwerk fertig und erregte, trotz seiner schleunigen und skizzenhaften Ausführung in Gyps, so allgemeine Bewunderung, dass der Künstler mehrere Wiederholungen anfertigen musste, von denen eine für die Villa des Grafen von Sommariva am Comersee in Marmor ausgeführt ist. Eine andere befindet sich im Thorwaldsenmuseum zu Copenhagen. — **Basreliefs des Bildhauers Albert Thorwaldsen, Alexanders des Grossen Einzug in Babylon. Nach den Zeichnungen von Friedrich Overbeck in Rom, in Kupfer gestochen von P. Bittelini und D. Marchetti.**

Tafel XLI. (104.)

NEUERE MALEREI IN FRANKREICH, ENGLAND UND ITALIEN.

Fig. 1. **Der Schwur der Horatier, von David.** — Wir beginnen die Darstellungen der neueren Malerei mit einigen Hauptvertretern des Classicismus im Auslande. Für Frankreich ist J. L. David (1748—1825) der eigentliche Vater der neueren antikisirenden Richtung, deren jüngere Repräsentanten sich fast sämmtlich seine direkten Schüler nennen können. Wir veranschaulichen seine Kunstweise, deren Grundzug jedoch weniger der maassvollen Einfalt der Hellenen als dem declamatorischen Pathos des Römerthums verwandt ist, durch ein im Jahr 1784 für Ludwig XVI. gemaltes grosses Oelgemälde, den Schwur der Horatier vor ihrem Auszug zum Kampfe gegen die Curiatier. Der Vater überreicht ihnen die Schwerter, wobei sie schwören, entweder zu siegen oder zu sterben. Im Hintergrunde erblickt man die Mutter der drei Helden, mit den Kindern des einen Sohnes beschäftigt, und daneben dessen Gattin Camilla, die Schwester der feindlichen Curiatier, die sich zur Seite einer jüngeren

Schwester dem doppelten Schmerze hingiebt. Die letztere Gruppe ist von einfach schöner Erfindung und rührendem Ausdruck; in der Gruppe der Männer dagegen überwiegt das äusserlich Pathetische, und auch die Composition verstösst, insbesondere in der fast übereinstimmenden Fechterstellung der drei Brüder, doch allzu stark gegen die Gesetze des Schönen. — C. F. Landon, école française moderne, vol. I., pl. 21, p. 49.

FIG. 2. **Napoleon beim Uebergange über den S. Bernhard, von demselben.** — In diesem berühmten Bilde verbindet sich mit dem pathetischen Schwung der Composition ein grosser Zug idealer Charakteristik, wie sie die Heldennatur des modernen Cäsaren forderte. Der Idee des Bildes liegt folgende Thatsache zu Grunde: David sagte dem Bonaparte einst bei einem Mittagsmahl, das ihnen der Secretär des Directoriums gab, dass er ihn malen wolle auf dem Schlachtfeld, mit dem Degen in der Hand. „Nein," warf Bonaparte ein, „mit dem Säbel gewinnt man keine Schlachten mehr; ich will ruhig gemalt sein auf feurigem Pferde." — Landon, a. a. O. I., pl. 29, p. 66.

FIG. 3. **Belisar, von Gérard.** — Gérard ist einer der zahlreichen Schüler Davids, und, wie dies Bild veranschaulichen kann, seinem Lehrer innerlich nahe verwandt. Das bekannte Gemälde gehört zu Gérard's ersten Werken und ward im Jahr 1795 vollendet. Belisar, der erblindete Held, trägt seinen jugendlichen Führer, der von einer Schlange zum Tod verwundet ist, auf dem Arm, mit dem Stab in der Rechten mühsam den Pfad suchend. Die schmerzvolle Festigkeit, mit welcher der Mann das doppelte Elend trägt, ist in ergreifender Weise dargestellt und die Behandlung der umgebenden Natur stimmt mit zu diesem Eindruck tragischer Heldengrösse. — Landon, a. a. O. I., pl. 48, p. 101.

FIG. 4. **Die Rückkehr der Nausikaa, von Flaxman.** — Einen schlichteren, reineren Styl zeigt John Flaxman, von dessen Sculpturen oben (Taf. 103, Fig. 6) die Rede war, in seiner eigentlichen Sphäre zunächst an einer seiner Zeichnungen zum Homer, welche in den Jahren 1787—1794 in Italien entstanden. Es ist Nausikaa, die auf ihrem Mäulergespann von dem Strande des Meeres mit der fertigen Wäsche zur Stadt des Alkinoos zurückkehrt, und in ihrem Gefolge Odysseus, der kaum dem Sturm des Poseidon entronnen, hülfeflehend zu der Königstochter gekommen und von ihr freundlich aufgenommen war. Der ganze Reiz der homerischen Erzählung (Odysee, Buch 6) ist über das anmuthige Bild ausgegossen, dessen Styl den hellenischen Vasengemälden der besten attischen Zeit mit wahrhaftem, freiem Verständniss nachgebildet ist. — Odyssée d'Homère, gravée par Th. Piroli, pl. 8.

FIG. 5. **Dante am Quell Eunoë, von demselben.** — In verwandtem Styl und mit gleich tiefem Verständniss für die Natur der Dichtung führte Flaxman auf Bestellung des Sir Thomas Hope die Zeichnungen zu Dante's göttlicher Komödie aus, denen dieses Bild entnommen ist. Es ist die Schlussscene des „Fegfeuers" (Gesang 33). Dante, von dem Dichter Statius und den Tugenden begleitet, wird von Beatrice und Mathilde zum Quell des Gedächtnisses der guten Thaten, Eunoë geführt, um daraus zu trinken. — Les oeuvres de John Flaxman, lithogr. par Feillet et Lagueron, II. Partie, pl. 38.

Fig. 6—8. **Anbetung der h. drei Könige, Joseph's Traum und Christus vor Pilatus, von Vincenzo Camuccini.** — Als einer der frühsten Repräsentanten der Kunsterneuerung in Italien kann Vincenzo Camuccini aufgeführt werden, der neben der Antike auch den Meistern seiner heimischen Kunstblüthe, einem Rafael, Andrea del Sarto und Domenichino sein Studium zuwandte, aber gleichwohl nicht eben weit über den kalten Classicismus der David'schen Schule hinauskam. Seine Cartons und kleineren Zeichnungen haben vor seinen Oelgemälden eine grössere Freiheit und Natürlichkeit voraus; wir sehen daher in vorgenannten Abbildungen drei seiner Zeichnungen, welche mit schlichter Lebendigkeit drei Momente aus der h. Geschichte zur Darstellung bringen. Die erste (Fig. 6) ist ein in der Composition wohlgerundetes, dramatisch bewegtes Bild der Anbetung der h. drei Könige, die zweite giebt in einer etwas pathetischen Weise den Traum Josephs nach dem ersten Kapitel des Evangeliums Marci, die dritte stellt Christus vor Pilatus dar, nach dem fünfzehnten Kapitel desselben Evangelisten. — J Fatti principale della vita di Nostro Signor Gesú Cristo, espressi in litografia dal Cavaliere Vincenzo Camuccini, pag. 17, pl. 69.

Tafel XLII. (105.)

NEUERE DEUTSCHE MALEREI.

Fig. 1. **Der Parnass, von Rafael Mengs.** — Der Mann, mit welchem hier die Denkmäler der neueren deutschen Malerei beginnen, gehört seiner Lebenszeit (1728—1779) sowie seiner Empfindungs- und Compositionsweise nach zu den letzten Ausläufern des oben betrachteten italienischen Eklekticismus. Als ein Mitglied des römischen Kreises jedoch, aus dem in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts die geläutertere Kenntniss des Alterthums und ein verjüngter, edlerer Kunststyl hervorging, sowie als besonderer Freund und Rather des grossen Winkelmann kann er auch an dieser Stelle genannt werden, um so mehr, als in den Einzelheiten seiner Formgebung jene, der Antike entlehnte, höhere Reinheit und Einfachheit oft in erfreulichster Weise hervortritt. Wir geben, als den Inbegriff seiner gesammten Thätigkeit, das an der Decke des Prachtsaales der Villa Albani bei Rom ausgeführte grosse Frescogemälde, welches den Parnass mit Apollo und den Musen zum Gegenstande hat. Der Gott steht, nur ein leichtes Mäntelchen über den Schultern, in nackter jugendlicher Körperschönheit inmitten einer waldigen Landschaft. In der Linken trägt er die Leyer, während die Rechte einen Lorbeerkranz emporhält. Neben ihm steht Mnemosyne, in sinnender Haltung sich auf einen Säulenstamm lehnend. Um diese gruppiren sich dann die andern Musen in mannigfachen Stellungen und mit Attributen, welche die verschiedenen Charaktere deutlich aussprechen. Zu Füssen des Apollo fliesst der Quell der Castalia, deren Flussgott im Hintergrunde am Boden ruht. In den Wendungen und Handlungen der Gestalten

zeigt sich viel Manier und Absicht: die Einzelformen jedoch sind oft von der edelsten Schönheit. Die Technik endlich ist so vortrefflich, dass der Glanz der Farben sich noch bis auf den heutigen Tag in seiner ganzen Frische erhalten hat. — Nach dem Kupferstich von Rafael Morghen.

Fig. 2. **Apoll unter den Hirten, von G. Schick.** — Einer verwandten Sphäre entnommen, aber bereits von einem weit innigeren, reicheren Gefühl und von kräftigerer, natürlicherer Formgebung ist dies Oelgemälde Apollo's unter den Hirten, das letzte Werk, welches der allzu früh verstorbene Gottlieb Schick geschaffen hat. Es schildert den Zauber, den das Erscheinen des Gottes der Musik unter den Söhnen der Natur, Hirten und einfachen Landleuten, hervorruft, in einer reichen Gruppe mannigfacher Charaktere, welche Rührung, Sehnsucht, Freude und Schmerz, wie sie der Gesang des Gottes in ihnen erweckt, mit natürlicher Anmuth ausdrücken. Der Gott selbst sitzt, nur mit einem Thierfell und Sandalen bekleidet, das Haupt lorbeerbekränzt, auf einem Hügel unter Bäumen. Die Rechte stützt er auf die Leyer, während die erhobene Linke seinen Gesang mimisch begleitet. Unter den Zuhörergruppen machen wir besonders auf das Paar im Rücken des Gottes aufmerksam, das in inniger Umarmung und mit dem Ausdruck seligen Behagens den Tönen des göttlichen Sängers lauscht, und als Gegenstück dazu auf die bocksfüssigen Satyrn, die aus dem Hintergrunde zur Linken auf die weihevoll bewegte Versammlung höhnisch herablächeln. Das Bild, dessen technische Ausführung sehr zu rühmen ist, wurde im J. 1808 vollendet. Es ist 8′ 1½″ lang und 6′ 1″ hoch, und befindet sich in der Galerie des Museums der bildenden Künste zu Stuttgart. — Nach der Lithographie von Carl Schmidt.

Fig. 3. **Achilles und die Gesandten Nestors, von Asmus Carstens.** — In grösserem Geiste und mit einer naturverwandten Liebe für die Formen des classischen Alterthums ergriff Jacob Asmus Carstens (1754—1798) die Aufgabe, die hellenische Form mit nordischer Tiefe des Gedankens zu vereinigen, und ward dadurch der eigentliche Bahnbrecher der modernen deutschen Malerei. Den von ihm mit Vorliebe behandelten homerischen Sagenstoffen gehört auch die hier mitgetheilte Zeichnung an. Die Scene ist dem neunten Buch der Ilias entnommen, wo die Führer der Griechen den Achilles zur Besänftigung seines Grolls in seinem Zelt besuchen. Achilles sitzt zur Rechten des Tisches, mit entblösstem Haupt, die Rechte im eifrigen Gespräch erhoben; ihm gegenüber Odysseus, nachdenklich und betrübt über die Fruchtlosigkeit seiner Ueberredungskünste. Neben ihm der zürnende Ajax, das Haupt in die nervige Rechte gestützt. Zwischen diesen und Achilles selbst sodann der greise Nestor, der aus Gram über das den Griechen drohende Unheil weinend das Haupt verhüllt. Auf den Stuhl des Achilles stützt sich sein Freund Patroclus, einen fragenden Blick auf den Freund richtend. Im Hintergrunde endlich die Herolde in lebhafter Trauer und zwei weibliche Gestalten, welche hinter dem Thürvorhang hervorschauen. Das Original, eine getuschte Zeichnung von 1′ 10″ Breite, befindet sich auf der Bibliothek der k. Akademie der Künste in Berlin und gehörte zu der, im J. 1795 von dem Künstler in Rom veranstalteten, Ausstellung seiner Zeichnungen. Das

Blatt trägt die Inschrift: Asmus Jacobus Carstens ex Chers. Cimbr. faciebat Romae, 1794. — Nach dem Original.

Fig. 4. **Hiob, von Eberhard Wächter.** — Eberhard Wächter war einer der entschiedensten Schüler des Carstens und an innerem Reichthum und Gedankentiefe seines Meisters durchaus würdig. Vorstehende Abbildung repräsentirt sein bedeutendstes Werk, welches er nach seiner Rückkehr aus Italien in Wien ausführte, den Carton des von seinen Freunden betrauerten Hiob. Die Composition ist von der strengsten Einfachheit, die Formen sind gross und von markiger Kraft, und durch das Ganze klingt, wie ein tiefer Grundton, der gewaltige Schmerz des geprüften Dulders, der mit gesenktem Haupt, die Hände über die Kniee faltend, rechts am Boden kauert. Der Meister führte das Bild im J. 1824 mit einigen günstigen Veränderungen in Oel aus. Es befindet sich jetzt in der Gemäldegalerie des Museums der bildenden Künste in Stuttgart. — Nach der Radirung von C. Rahl.

Tafel XLIII. (106.)

NEUERE DEUTSCHE MALEREI.

Fig. 1. **Sophronia und Olindo, von Friedrich Overbeck.** — Das höchste Ziel, welches wir die bisher betrachteten neueren Maler erreichen sahen, war eine geistige Wiederbelebung des hellenischen Alterthums. Die auf dieser letzten Tafel repräsentirten Künstler, welche vom zweiten Decennium dieses Jahrhunderts an die Führung der deutschen Malerei übernahmen, wandten sich im Gegensatz dazu der nationalen und christlich-religiösen Vergangenheit zu, deren Denk- und Empfindungsweise ihnen durch die romantische Dichtung vermittelt ward, und deren künstlerisches Ideal sie in den alten deutschen Meistern sowie in Giotto's oder Fiesole's heiligen Bildern verkörpert fanden. Der entschiedenste Vertreter der specifisch religiösen Seite dieses deutschen Idealismus ist Friedrich Overbeck. Unsere Abbildung gibt eines der berühmten Gemälde, welche der Marchese Carlo Massimi in drei Zimmern seiner Villa beim Lateran in Rom (1821—1828) nur von deutschen Malern ausführen liess. Das vorgeführte Gemälde gehört dem dritten Zimmer an, dessen Ausschmückung mit Darstellungen aus Tasso's befreitem Jerusalem Friedrich Overbeck und Joseph Führich übertragen wurde. Es ist die Rettung Sophronia's und Olindo's von dem Scheiterhaufen. Die beiden Opfer sind schon, fast ganz entkleidet, an den Pfahl gebunden, und sehen mit dem Ausdruck gegenseitiger Treue und christlicher Ergebung dem Flammentode entgegen. Die Henker legen bereits Feuer an, da erscheint von rechts Clorinde, in ritterlicher Tracht hoch zu Ross, in der Linken die Lanze und gebietet mit erhobener Rechten Einhalt. Im Hintergrunde die Zuschauer und Anordner der Marter. Die beiden spitzen Ecken des Bildes mussten auf unserer Abbildung wegfallen. Das Ganze ist von dem Geist des romantischen Gedichtes, dem es entnommen, erfüllt und schliesst

sich in der Form und Empfindungsweise der alten umbrischen Schule an. — Nach dem Kupferstich von Anton Krüger.

Fig. 2. **Joseph und seine Brüder, von Peter von Cornelius.** — Das erste grosse Werk, welches die junge Schule der deutschen Römer (1816) in Fresco ausführte, waren die Scenen aus dem Leben des ägyptischen Joseph in der Casa Bartholdy, dem Hause des k. preussischen General-Consuls dieses Namens. Hier malte Peter von Cornelius, der sich inzwischen den Ruhm des grössten deutschen Malers errungen und ungeschmälert erhalten hat, das mitgetheilte Bild der Wiedererkennung Josephs, ein Werk, das in der frischen Ursprünglichkeit seiner Formengebung und Compositionsweise, wie in der mit grandioser Strenge und Einfachheit gehandhabten Technik, der Frescomalerei als eine Schöpfung ersten Ranges betrachtet werden darf. So verständlich, klar und schwungvoll wie die Composition, so ergreifend und würdig ist die Stimmung und der Ausdruck der handelnden Gestalten. — Nach dem Kupferstich von August Hofmann.

Fig. 3. **Dante und Virgil in der Hölle, von Koch.** — Dieses Bild Joseph Anton Koch's, eines Schülers des Asmus Carstens, gehört zu den (Fig. 1) bereits besprochenen Fresken der Villa Massimi. Koch malte in dem ersten Zimmer derselben die vier Wandbilder mit Darstellungen aus der göttlichen Comödie des Dante. Unsere Abbildung giebt davon die Scene, mit welcher Dante die „Hölle“ beginnt. Das Bild vereinigt Dante's Schlaf im Walde, sein Erwachen, den Angriff der drei Thiere, des Löwen, der Wölfin und des Leoparden, unter denen der Dichter Stolz, Geiz und Sinnenlust versteht, und endlich die Rettung des Geängstigten durch Virgil. Das mit frischer Naivetät erfundene, ausdrucksvolle Bild giebt uns zugleich eine Anschauung von dem landschaftlichen Styl des Meisters, der als einer der Begründer der deutschen historischen Landschaftsmalerei sich eines besonderen Ruhmes erfreut. — Nach der Radirung von Koch.

Fig. 4. **Abraham erblickt das gelobte Land, von Julius Schnorr.** — Auch Julius Schnorr von Carolsfeld malte mit an den Fresken der Villa Massimi und muss als einer der Hauptvertreter der modernen deutschen Historienmalerei hervorgehoben werden. Wir können von den erwähnten Fresken und den sonstigen grossen historischen Bildern des Meisters hier kein Beispiel geben, und begnügen uns daher mit der Abbildung eines älteren Blattes aus dem grossen Bilderbibelwerk, in welchem Schnorr die biblischen Gestalten und Ereignisse im Gewande des grossen historischen Styles dem deutschen Volke nahe zu bringen sucht. Es ist der Einzug Abrahams in das Land Canaan. Der Erzvater zieht mit seinem Weibe Sarah und seines Bruders Sohn Lot auf Maulthieren daher. Da erblicken sie, auf einer Anhöhe des Weges, plötzlich das herrliche Land vor sich und sind wie geblendet von seiner prangenden Schönheit. Vier blühende, nackte Knaben schreiten jubelnd dem Zuge voraus, dessen Tross im Hintergrunde den Berg hinanzieht, und über der Gruppe schwebt ein Engel als Symbol der göttlichen Führung. — Julius Schnorr von Carolsfeld, die Bibel in Bildern.

FÜNFTER ABSCHNITT.

Die Kunstdenkmäler der Gegenwart.

Tafel I. (107.)

DEUTSCHE ARCHITEKTUR.

Berliner Schule.

Fig. 1—3. **Die Nikolaikirche zu Potsdam, von Schinkel.** – Wir beginnen die Darstellung der kirchlichen Architektur der modernen Berliner Schule mit einem Bauwerke Schinkel's, um zugleich die Thätigkeit dieses Meisters, dessen Schauspielhaus und Museumsrotunde auf Taf. 102 vorgeführt sind, nach einer andern Seite zu schildern und zu zeigen, dass er auch im Kirchenbau seinen eigenen Weg mit freier Originalität eingeschlagen hat. Die Aufgabe war, auf dem Marktplatze zu Potsdam, wo ehemals schon eine durch Brand zerstörte Kirche gestanden hatte, ein neues evangelisches Gotteshaus aufzuführen. Der Bau begann im Sommer 1830 nach Schinkels Plänen unter der technischen Leitung von Persius und wurde im Herbst 1837 eingeweiht. Dies betraf indess nur den quadratischen Unterbau. Der runde Oberbau wurde erst 1843 nach Schinkel's am 9. Oktober 1841 erfolgtem Tode durch Persius begonnen und nach dessen Tode 1845 durch Stüler unter beständiger technischer Führung des Baues durch Prüfer fortgesetzt und bis 1850 zu Ende gebracht. — Der Kirchenkörper bildet, wie aus Fig. 3 erhellt, ein Quadrat von 118 Fuss, an welches sich vorn ein Portikus von sechs korinthischen Säulen, hinten eine Altarnische schliesst. Die auf den Ecken ausgesparten Räume für die Treppen und die Sakristei beschränken die innere Gestalt auf ein griechisches Kreuz mit kurzen Schenkeln. Letztere sind mit Tonnengewölben von 60 Fuss Spannweite bedekt, während über dem quadratischen Mittelraum eine Kuppel bis zur Höhe von 164 Fuss (vergl. Fig. 2) sich erhebt. Drei dieser Kreuzflügel

enthalten auf korinthischen Säulen Emporen; der an die Altarnische gränzende Flügel, wo Kanzel und Taufstein sich befinden, gestaltet sich dagegen ohne Empore als freier Chorraum. Die einfache Grundform ist ebenso zweckmässig für die Bedürfnisse des evangelischen Kultus, wie günstig für die würdige und bedeutende Wirkung des Raumes. Gehoben wird diese noch durch die schlichte, in edel griechischem Styl durchgeführte Ausstattung und Ausschmückung. Kanzel und Orgelgehäuse haben angemessene bildnerische Zierde, Altar und Taufstein sind aus schwarzem böhmischem Marmor, und die Säulen des Altarbaldachins von gelblichem venetianischem Marmor. Ausserdem schmücken Gemälde auf Goldgrund die Altarnische und die Wölbung der Kuppel. — Das Aeussere wirkt durch glückliche Vertheilung ruhiger Massen und edle, dabei reiche Gliederung imponirend. Die Hauptfaktoren sind hier der Säulenportikus und darüber das Giebelfeld mit einer nach Schinkel's Zeichnung modellirten Reliefdarstellung der Bergpredigt, dann besonders der herrliche Säulenkranz, welcher den unteren Theil des Tambours der Kuppel umgiebt, endlich die schöne Linie der Kuppel selbst, die auch für die weitere Umgebung diesem Baue eine dominirende Stellung anweist. Die vier Eckthürme, im Schinkel'schen Plane nicht vorhanden, sind durch Persius hinzugefügt worden, weil durch unvorsichtiges Entfernen der Lehrbögen die Gewölbe sich so plötzlich und stark gesetzt hatten, dass eine Verstärkung der Ecken nothwendig wurde. Bemerkenswerth ist noch die ausgezeichnete Construktion der Schutzkuppel, welche, ganz aus Eisen zusammengefügt, einen unteren Durchmesser von 72³/₄' und ein Gewicht von 1250 Centnern hat. — G. Erbkam's Zeitschrift für Bauwesen. III. Jahrg. Berlin 1853. Tafel 1—3.

Fig. 4 und 5. **Die Markuskirche zu Berlin, von A. Stüler.** — Hatte Schinkel in geistvoll origineller Weise für die eben dargestellte Kirche die künstlerische Lösung der Augfabe eines evangelischen Gotteshauses lediglich innerhalb der antik klassischen Formenwelt gefunden, so haben dagegen seine Schüler und Nachfolger sich den Einflüssen nicht entziehen können, welche die wieder auflebende Begeisterung für die Kunst des christlichen Mittelalters mit sich brachte. Doch kommt dabei in der Durchbildung des Einzelnen ein durch die Antike geläuterter Sinn, wie er seit jenes Meisters Vorgang Erbtheil der Berliner Schule geworden ist, zur Geltung. Als interessantes Beispiel dieser Richtung geben wir die von 1848 bis 1855 nach den Plänen von A. Stüler unter Erbkam's Leitung für die evangelische Georgen-Gemeinde ausgeführte Markuskirche zu Berlin. Ihre Anlage bildet ein regelmässiges Achteck mit niedrigem Umgange, an welchen sich einerseits eine Altarnische mit Sakristei und Taufkapelle, andrerseits ein Glockenthurm nebst Vorhalle und Treppenhaus legt. Acht schlanke Sandsteinsäulen, 40' hoch, trennen den Mittelraum von den Umgängen. In letzteren sind Emporen angebracht, die auf eisernen Säulen ruhen und ihr Licht durch je drei gekuppelte hohe Rundbogenfenster, deren Stabwerk in Formsteinen ausgeführt ist, erhalten. Einfache rundbogige Fenster erhellen das untere Geschoss. Den hoch emporgeführten Mittelbau bedeckt ein kuppelartiges Kappengewölbe von

100′ Scheitelhöhe; durch acht grosse Radfenster mit säulenartigem, aus Formsteinen gebildetem Speichenwerk erhält er ein reiches Oberlicht. Die mannichfache Gliederung des Raumes, sowie die Vermeidung ungebrochener Gewölbflächen verleihen dem Inneren eine gute Akustik, und die centrale Anlage bewährt sich abermals für die Zwecke des evangelischen Gottesdienstes als praktisch. Eine entsprechende malerische Ausschmückung, die sich an den vornehmsten Punkten, der Altarnische und den oberen Theilen des Mittelraumes, zu figürlichen Darstellungen steigert, bewirkt einen würdigen Eindruck. Das Aeussere ist im Rohbau sorgfältig ausgeführt, horizontale Streifen hellerer Ziegel geben eine lebendige Abwechselung. Die reichen Gesimse und die den Chor wie den Oberbau krönenden Galerieen von kleinen Säulchen sind aus Formsteinen gebildet. Strebepfeiler verstärken am Oberbau wie am Umgange die Ecken, mit einander verbunden durch Strebebögen, welche durch das Dach der Emporen verdeckt werden. Diese Elemente der Construktion, sowohl die Durchführung im Ziegelrohbau, wie die Anwendung eines complicirten Strebesystems beruhen auf der Bautradition des Mittelalters. Die äussere Kuppel erhebt sich 150′ vom Boden. Neuerdings ist auf besonderen Wunsch der Gemeinde das Glockenhaus thurmartig erhöht worden, wodurch der centrale Charakter der Anlage leider abgeschwächt ist. — Nach Originalzeichnungen des Architekten.

Fig. 6—8. **Die neue katholische Michaelskirche zu Berlin, von A. Soller.** — Gleich der vorigen befolgt auch diese Kirche in Construktion und Formenbehandlung die Prinzipien des mittelalterlichen Rundbogenstyles, jedoch mit stärkerem Anlehnen an italienische Bauweise. Der Grundplan ist, wie Fig. 8 zeigt, der eines dreischiffigen Langhauses von 160′ Länge, 66′ Breite, wovon 30′ auf das Mittelschiff kommen, und eines Kreuzschiffes von 98′ Länge. Auf der Kreuzung erhebt sich eine stattliche Kuppel mit Oberlicht. Auch die einzelnen Abtheilungen des Mittelschiffes sind mit Kuppeln bedeckt, welche ein gedämpftes Oberlicht haben, während die Seitenschiffe durch Rundbogenfenster, die durch Stabwerk aus gebranntem Thon getheilt sind, erhellt werden. Die Kirche, welche 1850 durch Soller unter der technischen Leitung Prüfer's und seit dem im Nov. 1853 erfolgten Tode Soller's durch Stüler errichtet wurde, ist erst im Aeusseren vollendet, und harrt noch des inneren Ausbaues. Können wir daher vom Inneren nur sagen, dass es eine vorzüglich bedeutsame räumliche Wirkung verheisst, so dürfen wir dagegen vom Aeusseren schon jetzt aussprechen, dass es an Gediegenheit der Ausführung, reicher und edler Gliederung, Würde und Monumentalität des Eindrucks alle übrigen Berliner Kirchen übertrifft. Vorzüglich schön ist der Rohbau mit Blendsteinen, unter Abwechselung mit schmalen dunkleren Schichten ausgeführt, reich und kräftig sind die Strebepfeiler, die Fenster- und Portalgewände, die Masswerkfüllungen der Fenster und der drei grossen Rosen, die schönen Gesimse und Friese gebildet. Das über dem Hauptportal sich erhebende Glockenhaus krönt die kolossale Figur des Erzengels Michael als Drachentödter, in Zinkguss ausgeführt und vergoldet; das Hauptportal selbst wird durch die tiefe, von einem

mächtigen Bogen umfasste Vorhalle wirksam hervorgehoben. Die Höhe der Kuppelspitze vom Boden beträgt 150′, die Länge der ganzen Kirche 194′. — Entwürfe für Kirchen, Pfarr- und Schulhäuser, herausgegeben von der Königl. Ober-Baudeputation zu Berlin. Taf. 70 ff.

Fig. 9 und 10. **Die Petrikirche zu Berlin von H. Strack.** — In diesem Gebäude, das von 1846 bis 1854 unter technischer Leitung Dieckhoff's errichtet wurde, tritt uns eine noch entschiednere Aufnahme mittelalterlicher Construktion und Formbildung entgegen, als in den beiden vorigen. Es ist nämlich in gothischem Styl streng durchgeführt, einer Bauweise, die den antiken Reminiscenzen diametral entgegengesetzt ist, während der Rundbogenstyl antike Elemente sehr wohl verträgt. Doch bietet der Grundplan manches Eigenthümliche dar. Nicht bloss durch die Enge des Platzes, sondern auch durch die Bedürfnisse des evangelischen Ritus, der, hauptsächlich auf die Predigt Gewicht legend, die Zuhörer in der Nähe der Kanzel gruppiren muss, dass von allen Seiten der Prediger bequem gehört und gesehen werden kann, war ein ausgedehnter Langhausbau untersagt. So wurde der Architekt auch hier zu einer centralartigen Anlage geführt, obwohl der Bau als solcher äusserlich nicht charakterisirt ist. Daher das kurze einschiffige Langhaus mit der beträchtlichen Spannweite von 48′, daher die Kreuzarme mit ihren Emporen, der kurze, einfach polygon geschlossene Chor, und das noch kürzere Schiff mit seiner Orgelempore. Die ganze Länge der Kirche beträgt nur 138′, die Scheitelhöhe der schönen und reichen Sterngewölbe 86′ 6″. Die Wirkung des Innern ist vortrefflich, besonders harmonisch in der Färbung. Das Masswerk der Fenster ist musterhaft in Sandstein ausgeführt, ebenso die reich geschmückte Kanzel. Der Altarraum wird durch eine gemauerte, in Stuck zierlich mit Fialen und Spitzgiebeln decorirte Wand abgeschlossen. Hinter derselben liegen Sakristei und Taufkapelle, und oberhalb dieser ist ein Sängerchor angebracht. Bänke, Emporen und Orgelgehäuse sind vorzüglich schön in dunklem Eichenholz ausgeführt. Minder günstig wirkt das Aeussere, da der 307′ hohe Thurm mit seiner schlanken aus Eisen construirten und mit Zink verkleideten Spitze — ein Postulat der Gemeinde — nicht gut mit dem breiten, massigen Kirchenkörper harmonirt. Auf den Ecken der Kreuzarme erheben sich vier kleinere Thürme, die, von fern gesehen, mit dem Hauptthurm eine lebendig malerische Gruppe bilden. Die Ausführung des Mauerwerks in Ziegelrohbau ist vorzüglich. — Nach Originalzeichnungen des Architekten.

Tafel II. (108.)

DEUTSCHE ARCHITEKTUR.

Berliner Schule.

Fig. 1—3. **Die Bau-Akademie zu Berlin von Schinkel.** — Wie auf der vorigen Tafel, so beginnen wir auch hier, wo es gilt, die Profan-

architektur der Berliner Schule zu schildern, mit einem Werke Schinkel's, in welchem für die moderne Architektur wieder eine neue Richtung mit grossen Zügen vorgezeichnet ist. An der Berliner Bau-Akademie hat nämlich Schinkel den lange Zeit in Misskredit gerathenen Backsteinbau in solcher Vollendung und Durchführung wieder aufgenommen, dass diese That nicht geringer anzuschlagen ist, als das, was er im Berliner Schauspielhause geleistet hat. In welchem Grade dies Beispiel bereits auf die Gestaltung der Berliner Architektur eingewirkt hat, ist auf der vorigen Tafel gezeigt worden. Der Geist der Nothwendigkeit und Gesetzmässigkeit, der den besten Werken Schinkel's den Stempel der Klassicität aufdrückt, ist auch an diesem Gebäude klar zu erkennen. Das angewandte Material führte dazu, die einzelnen Geschosse mit flachgewölbten Decken zu versehen; dies bedingte wieder die Anlage kräftiger Strebepfeiler an den vier Seiten des quadratischen Baues; dies führte ferner consequent zu den flachen Entlastungsbögen, welche die breiten Fenster überspannen. Erhielt der Bau dadurch eine lebensvolle Gliederung, die aus der inneren Struktur hervorwuchs, so war nun zugleich reichliche Gelegenheit zur plastischen Ausschmückung gegeben. Auch hier führte die Natur des gebrannten Steines, welche bedeutende Ausladungen nicht begünstigt, zur vorwiegenden Anwendung zierlicher Flächendecoration, in deren Erfindung Schinkel's Phantasie die edelsten Blüthen hervortrieb. Nicht bloss die trennenden Horizontalbänder und die Einfassungen und Wandungen der Thüren und Fenster, sondern auch vorzüglich die Brüstungen unter den Fenstern und die Bogenfelder über denselben sind mit reizenden und sinnreichen Reliefs aus gebranntem Thon nach des Meisters Zeichnungen ausgefüllt. Fig. 2 giebt die Darstellung eines Fensters und Fig. 3 die Bekrönung eines solchen in grösserem Maasstabe. Auch die auf Tafel 113 unter Fig. 3 und 4 enthaltenen Reliefs sind von den Fensterbrüstungen der Bau-Akademie genommen. Eine neue, eigenthümliche Schönheit, eine klare Gesetzmässigkeit und Harmonie bei aller reichen Mannichfaltigkeit des Schmuckes prägt sich in diesem Baue wohlthuend aus. Das Gebäude wurde 1836 vollendet. — C. Friedrich Schinkel, Sammlung architektonischer Entwürfe. Tafel 123 und 125.

Fig. 4—9. **Das Neue Museum zu Berlin, von A. Stüler. Details.** — Dieser umfangreiche Bau, im Sommer 1841 begonnen, ist gegenwärtig im Wesentlichen als vollendet zu betrachten, obwohl gewisse Theile in ihrer Ausschmückung noch nicht fertig sind. So umfangreich das Gebäude an sich erscheint (seine Frontlänge beträgt 336′ bei einer Tiefe von 130′), so bildet es doch der ursprünglichen Conception nach nur einen Theil eines grossen Baucomplexes, der, mit dem neu zu erbauenden Dom und der Königsgruft in Verbindung gesetzt, wie in einem grossartigen Forum die höchsten geistigen Interessen vereint repräsentiren würde. Wir haben den Bau als einen Beleg für die Richtung, welche die Berliner Architektur in jüngster Zeit genommen hat, hier einzureihen, für jene Richtung, welche, weniger auf Monumentalität der Erscheinung, als auf feine Ausführung im Einzelnen ausgehend, nicht selten jene über

dieser vergisst. Ist im Detail überhaupt viel Schönes und Graziöses geleistet worden, so verdient doch besonders die Art, wie die zur Anwendung gekommenen Eisenconstruktionen künstlerisch charakterisirt sind, Anerkennung. Dies ist ohne Zweifel als ein neuer, verheissungsvoller Gewinn für die heutige Bauentwicklung zu betrachten und um so höher zu schätzen, da vielleicht an keinem grösseren Gebäude der Gegenwart dies Streben in so reicher, dabei klassisch reiner und schöner Formsprache sich verkündet. Diese Seite ist es daher, welche wir in unsern Abbildungen zu veranschaulichen wünschen. — Der Bau ist in allen Geschossen massiv und feuersicher mit gewölbten Decken, deren Wölbungen entweder auf Säulen ruhen, oder mit Hülfe von Eisen-Construktionen und Töpfen oder andern leichten Wölbsteinen über grössere Weiten gespannt sind, entworfen und ausgeführt. Fig. 4 stellt einen Gewölbebinder des griechischen Saales dar. Dieser Saal nimmt in einer Länge von 126′, einer Breite von 31′ und einer Höhe von 24′ die Südwestecke des Gebäudes im zweiten Geschoss ein. Die Decke wird von eisernen flachbogigen Bindern getragen, über welchen der Länge nach Rippen liegen, zwischen denen Topfgewölbe von so geringen Pfeilhöhen gespannt sind, dass die ganze Decke nach einem Kreissegment geputzt werden konnte. Die Binder sind mit vergoldeten Figuren, Arabesken etc. aus Zink gefüllt, die Zugstangen deutlich als Taue, die Längsrippen als Blattkränze mit Perlenschnüren dargestellt. Fig. 5 giebt eine Konsole desselben Saales. Die Säle der Kunstkammer auf der Südseite des dritten Geschosses sind theils mit Kappengewölben, theils mit Kuppeln auf durchbrochenen, von Säulen getragenen Flachbögen überdeckt. Fig. 6 zeigt eine Konsole, Fig. 7—9 Kapitäle der gusseisernen, mit vergoldeten Zinkornamenten verkleideten Säulen. (Von den Kaulbach'schen Wandgemälden des Treppenhauses geben wir auf Tafel 125 unter Fig. 1 und 2 Abbildungen.) — A. Stüler, das Neue Museum zu Berlin. 1855. Berlin und Potsdam. Taf. VIII. und XII; vgl. F. Adler in Erbkam's Zeitschrift für Bauwesen, Jahrg. III.

Fig. 10 und 11. **Die Villa Schöningen bei Potsdam, von Persius.** — Die Umgebungen Potsdam's, von der Natur durch bewaldete Höhenzüge und die schönen Havelseen mit mannichfachem Reiz ausgestattet, durch die Kunst schon seit des grossen Friedrich's Zeiten bedeutend verschönt, haben in den letzten Dezennien durch mancherlei königliche und private Bauunternehmungen eine solche künstlerische Weihe erhalten, dass sie als mustergültiges Beispiel von dem adelnden Gepräge, welches der menschliche Geist der Natur aufzudrücken vermag, aufgestellt zu werden verdienen. Besonders war es der früh verstorbene Persius, schon bei Gelegenheit der Nikolaikirche (Taf. 107) erwähnt, der im Charakter italienischer Villen der besten Zeit, mit sorgfältiger Beachtung dessen, was uns von den Landsitz-Anlagen der alten Römer überliefert ist, und mit denjenigen Modifikationen, welche die Verschiedenheit unsres Klima's und unsrer Landschaft erheischt, die Gegend von Sanssouçi und Potsdam mit Gebäuden geschmückt hat, die in harmonischer Weise sich der umgebenden Natur anschliessen. Da hierbei grösstentheils ältere

unscheinbare Gebäude möglichst zu benutzen und beizubehalten waren, so war es Aufgabe des Architekten, den Besitzern die wenig zweckmässigen Wohnungen zu bequemen umzuschaffen und zugleich der äusseren Erscheinung der Gebäude eine heiter ansprechende Gestalt zu geben. Mit wie bescheidenen Mitteln bloss durch malerische Anordnung, durch zwanglose, aus der innern Anlage hervorgehende Gruppirung und edle Einfachheit der Ausstattung er solche Aufgaben zu lösen wusste, zeigt die unter Fig. 10 mitgetheilte im Jahr 1843 erbaute Villa, die aus einem plumpen, handwerksmässig aufgeführten Bedürfnissbau zu einem anmuthigen Landsitz umgeschaffen wurde, und zwar für eine Bausumme von wenig über 8000 Thlr. Fig. 11 stellt den Kaiserstiel für die Thurmbedachung dar. — Persius, Architektonische Entwürfe für den Umbau vorhandener Gebäude. Potsdam 1849. Taf. 16 u. 18.

Fig. 12—14. **Details von Gebäuden bei Potsdam, von Persius.** – Zur weiteren Charakteristik der schlichten Anmuth, des feinen, geläuterten Schönheitssinnes Persius'scher Bauten fügen wir unter Fig. 13 das Profil der Dachsparren an der Traufe, unter Fig. 12 die Unteransicht eines Feldes zwischen den Sparren, beide von der Dienstwohnung des Hofgärtners in Sanssouçi, unter Fig. 14 die Mittel-Akroterie vom königlichen Civil-Kabinetshaus daselbst bei. — Persius, a. a. O. Taf. 6 u. 12.

Fig. 15—17. **Wohngebäude zu Berlin, von Fr. Hitzig.** – In den an den Thiergarten gränzenden Theilen Berlin's hat der Wunsch, für die Bebauung der mit Garten- und Parkanlagen geschmückten Grundstücke eine Form zu gewinnen, die städtische Eleganz und Behaglichkeit mit leichter ländlicher Anmuth zu verbinden, zugleich aber, bei der Kostspieligkeit der Bauplätze, die Häuser durch mehrstöckige Anlage möglichst rentabel oder doch für mehrere zusammen gehörige Familien benutzbar zu machen, ohne ihnen den Charakter grosser städtischer Miethsgebäude zu geben, zu einer Entfaltung der Architektur geführt, welche zwischen städtischer und villenartiger Anlage eine glückliche Mitte hält. Vorspringende Erker, Altane und Balkone, theils offene, theils geschlossene Logen, angebaute Veranden und Terrassen verbinden in mannichfacher Weise die Gebäude mit den umgebenden Gärten, und vermitteln das Behagen häuslicher Existenz mit dem freien Verkehr in der Natur. In der Durchbildung und Ausschmückung sowohl des Inneren, wie des Aeusseren herrscht ein edler, auf griechischen Kunstformen basirender Sinn, der jedoch in der Aufnahme naiver, naturgemässer Motive vielfach Originelles und Neues hervorgebracht hat. Wir bedauern, von dem glänzendsten und durchgebildetsten Werke dieser Art, der von H. Strack erbauten Villa Borsig zu Moabit, keine Abbildungen geben zu können. Doch veranschaulicht das unter Fig. 15 dargestellte, in der Lennéstrasse hart am Thiergarten gelegene Haus, unter den vielen von Hitzig ausgeführten Gebäuden verwandten Charakters eins der gelungensten, das Allgemeingültige dieser Architektur am klarsten. Die Grundrisse (Fig. 16 giebt das erste, Fig. 17 das zweite Geschoss) erläutern die Anlage und Anordnung des Ganzen. — Architektonisches Album des Architekten-Vereins zu Berlin. XII. Heft, Taf. 67 u. 68.

Fig. 18—20. **Palais der russischen Gesandtschaft zu Berlin, von Knoblauch.** — Um ein Beispiel von dem städtischen Privatbau, wie er sich in Berlin in jüngster Zeit gestaltet hat, zu geben, wählen wir das grossartige, unter den Linden gelegene russische Gesandtschaftspalais. Die Façade (Fig. 18) mit ihren beträchtlichen Dimensionen und edlen Verhältnissen lässt die mit Klarheit und Consequenz durchgeführte, auf antiken Formprinzipien beruhende Reinheit des Styls in besonders wohlthuender Weise hervortreten. Die Grundrisse (Fig. 19 vom ersten, Fig. 20 vom zweiten Geschoss) zeigen die Gruppirung und Vertheilung der Räume um eine ziemlich ausgedehnte Hofanlage. — Romberg's Zeitschrift für praktische Baukunst. Jahrg. 1842. Taf, 19—22.

Tafel III. (109.)

DEUTSCHE ARCHITEKTUR.

Münchener Schule.

Fig. 1. **Das Treppenhaus der königlichen Bibliothek zu München, von Fr. von Gärtner.** — Sind in Berlin durch Schinkel's geniale und einflussreiche Thätigkeit die Formen der griechischen Architektur herrschend geworden, so hat dagegen die Münchener Schule überwiegend der Bildungsweise des romanischen Rundbogenstyles sich angeschlossen. Zwar fehlte es auch hier nicht an einer Wiederaufnahme der antiken Baukunst, und zumeist war es L. v. Klenze vorbehalten, in mehreren bedeutenden Bauten (Walhalla, Glyptothek, Ruhmeshalle) die Prinzipien der griechischen Architektur darzustellen. Im Wesentlichen aber blieb die schlichte Anmuth, die feine Schönheit der hellenischen Kunst auf diesem Boden eine fremde, nur ausnahmsweise geduldete Erscheinung, indess das Derbe, Massenhafte der romanischen Architektur der allgemeinen Geschmacksrichtung mehr zusagte. Diesen Styl in einer Reihe ansehnlicher Bauten, von denen wir die Ludwigskirche, die Bibliothek, die Universität, das Blindeninstitut, das Salinengebäude, die Feldherrnhalle und den Friedhof nennen, mit grosser Energie angewendet zu haben, ist Gärtner's Verdienst. Seine Bauten haben etwas Massenhaftes, Kräftiges, Monumentales, allein es fehlt ihnen eine feinere Charakteristik der Formen, eine angemessene Entwicklung der Gliederungen, überhaupt ein tieferes organisches Lebensgefühl. Es tritt hier ein umgekehrtes Verhältniss im Vergleich zur Berliner Architektur hervor, welche im Allgemeinen nicht so glücklich in der Massenwirkung, überhaupt weniger monumental gedacht, an Feinheit und edler Consequenz des Styls den sämmtlichen Münchener Bauten überlegen ist. Hierbei muss indess noch hervorgehoben werden, dass die hochherzige Freigebigkeit, mit welcher König Ludwig die Kunst begünstigte, die Architektur zur grossartigen, monumentalen Entfaltung hindrängte, während Schinkel durch die Sparsamkeit seines königlichen Bauherrn Friedrich Wilhelm III. sich

auf enge Gränzen beschränkt sah. — Unter den Gärtner'schen Gebäuden ist die königliche Bibliothek, in der prachtvollen, aber öden Ludwigsstrasse liegend, eines der tüchtigsten. In den grossartigsten Verhältnissen angelegt, mit einer Frontlänge von 520' bei einer Höhe von 85', wurde der Bau in den Jahren 1831 bis 1842 errichtet. Das untere Geschoss besteht aus Hausteinen, die oberen Geschosse aus gebrannten Steinen. Das Einzelne der Detailbildung am Aeusseren ist nicht glücklich, dem Gebäude fehlt wie allen Gärtner'schen die kräftige, lebendige Profilirung. Dagegen wirkt eine Verbindung mit italienischen Formen günstig, wie besonders das ausgezeichnet schöne Treppenhaus, welches unsre Abbildung vorführt, bekundet. Hier zeigt sich der Sinn des Architekten für grossartige räumliche Entfaltung in hellem Lichte. — Gezeichnet von P. Herwegen, mit Zugrundelegung der Abbildung in den ausgeführten Gebäuden von Gärtner. München 1844. Lief. I.

Fig. 2. **Innere Ansicht der Aukirche in München, von Ohlmüller.** — Auf Taf. 102 unter Fig. 6 ist bereits eine äussere Ansicht dieser schönen Kirche, einer der tüchtigsten Leistungen der neuerstandenen Gothik, gegeben worden. Wir fügen hier eine Abbildung hinzu, welche von dem malerischen Eindruck des Inneren eine Anschauung gewährt, und machen nur auf die Schlankheit der Bündelpfeiler und die ungefähr gleiche Höhe der drei Schiffe aufmerksam. — Aufgenommen und gezeichnet von Peter Herwegen.

Fig. 3. **Ansicht der Ruhmeshalle zu München, von L. v. Klenze.** — Während Gärtner seine Thätigkeit fast ausschliesslich auf den Rundbogenstyl concentrirte und dadurch einen nachhaltigen Einfluss auf die Fortentwicklung der Münchener Architektur gewann, sehen wir Klenze in vielseitigerer Weise mit einer ausserordentlichen Anzahl umfangreicher Gebäude hervortreten, doch unter vorwiegender Anwendung der antiken Style und der von denselben direkt abgeleiteten Bauweisen, namentlich der italienischen Renaissance. War indess die Glyptothek (erbaut 1816 bis 1830) noch befangen in der durch die frühere akademische Ueberlieferung abgeschwächten Stylfassung, so tritt dagegen in der von 1843 bis 1853 ausgeführten bayerischen Ruhmeshalle jene Lauterkeit, jener reine Adel wahrhaft hellenischer Formbildung hervor, welchen die Architektur erst durch Schinkel wieder gewonnen hat. Wir halten diesen in einem feinen marmorartigen Kalkstein vortrefflich ausgeführten Bau wegen der klaren Schönheit der Formen, der glücklichen Theilung und Massenwirkung, der durchaus harmonischen Gesammterscheinung für das untadeligste von den zahlreichen Werken Klenze's. Auf einer Anhöhe der Theresienwiese gelegen, erhebt die Halle sich 60' hoch bei 230' Länge und 150' Tiefe mit 48 dorischen 24' hohen Säulen. In den Giebelfeldern sind die vier Hauptstämme des Königreiches, Bayern und Pfalz, Franken und Schwaben, dargestellt; in den Metopen wechseln Viktorien mit Scenen aus der Kulturgeschichte des Landes, sämmtliche Sculpturen von L. v. Schwanthaler ausgeführt. Der Koloss der Bavaria, von demselben Künstler modellirt und von F. von Miller in Erz gegossen, ein Meister-

werk der Giesskunst, ist 56′, bis zur Spitze des aufgehobenen Kranzes 66′ hoch. — Aufgenommen und gezeichnet von P Herwegen.

FIG. 4. **Der Rottmannsaal der Neuen Pinakothek, von Voit.** — Die Neue Pinakothek, seit 1846 aus der Privatkasse König Ludwigs aufgeführt, ist in dem bei allen Kunstunternehmungen dieses Fürsten vorherrschenden grossartigen Sinne bestimmt, ein Museum für Werke neuerer Malerei zu bilden. Der Bau, einfach rechteckig angelegt mit 368′ Länge bei 101′ Breite, ist im Aeusseren fast ohne alle Gliederung und Profilirung, nur mit den Wandbildern Kaulbach's bedeckt, welche die Pflege und Entfaltung der Kunst unter ihres königlichen Beschützers Regierung darstellen. Das Innere hat wohl vertheilte, gut beleuchtete Säle, deren Decoration in romanischen Formen durchgeführt ist. Ein besonderer grosser Saal, dessen Durchschnitt Fig. 4 darstellt, ist ausschliesslich den herrlichen griechischen Landschaften Rottmann's gewidmet. Die Bilder, auf Mauergrund in Wachs- und Oelfarben gemalt, sind in die Wandfelder eingelassen und erhalten durch eine ebenso künstliche als luxuriöse Vorrichtung ein concentrirtes Oberlicht, das um so wirksamer wird, da durch den Einbau einer von Säulen getragenen baldachinartigen Decke das Auge des Beschauers von dem Lichte direkt nicht getroffen wird. Das Genauere dieser sinnreichen Vorrichtung ist aus der Abbildung zu ersehen. — Nach einer Originalzeichnung des Architekten.

FIG. 5. **Ansicht des Bahnhofgebäudes zu München, von Bürklein.** — Wir geben hier eins der bezeichnendsten Beispiele von der in der Münchener Schule herrschenden Behandlung des romanischen Styles. Zugleich ist der Bau durch Verbindung des Hausteines mit dem gebrannten Steine von Interesse. Die Bahnhalle, in einer Länge von 400′ und einer Breite von 100′, ist durch ihre eigenthümliche Construktion bemerkenswerth. Der Architekt hat nämlich grosse Bögen aus Holz hergestellt, welche von der unteren Abtheilung der Umfassungsmauer aufsteigend das Dach unmittelbar tragen. — Nach einer Originalzeichnung des Architekten.

Tafel IV. (110.)

DEUTSCHE ARCHITEKTUR.

Südwest- und mitteldeutsche Schulen.

FIG. 1 und 2. **Das Bahnhofgebäude zu Freiburg, von Eisenlohr.** — Wie die Bestrebungen der modernen Münchener Architektur vorzugsweise auf eine Wiederaufnahme der romanischen Formen zielen, so treffen wir in Baden eine bedeutende Reihe neuerdings entstandener Bauwerke, die nach den Principien desselben Styles ausgeführt sind. Wir meinen die Hochbauten der badischen Staatseisenbahn, welche, sämmtlich von demselben Architekten entworfen, zu den vorzüglichsten derartigen Leistungen der Gegenwart zu rechnen sind. Je nach der Verschieden-

heit der Grundbedingungen bei den einzelnen Anlagen hat Eisenlohr die mannichfachen Aufgaben charakteristisch zu lösen gewusst. Sowohl die Natur des im Lande reichlich vorhandenen Materials, sei es Holz, sei es Haustein, der in grosser Güte und Feinheit vorkommt, als auch die Vortheile des vielfach hügeligen und durchbrochenen Terrains, sowie die im gebirgigen Theile des Landes, im Schwarzwald herkömmliche, ebenso malerische als praktische Bauweise hat er als Elemente zur Gestaltung eines charaktervollen Styles benutzt. Besonders ansprechend sind die kleinen Wärterhäuschen mit ihren weit vorspringenden Dächern, den schattigen zierlich geschnitzten Holzgalerieen, der malerischen Anordnung des Ganzen, der lebendigen Farbenwirkung des verschiedenen Materials. An den umfangreicheren Bahnhofsgebäuden, wo ein tüchtig ausgeführter Hausteinbau vorherrscht (wie bei Fig. 1, dem Bahnhofe zu Freiburg), ist der romanische Styl in freier, edler, phantasievoller Weise gehandhabt, und an den weiten Bahnhallen (vgl. Fig. 2) verbindet sich derselbe zweckentsprechend mit einer Holzconstruktion, deren offenes Gerüst in einer dem Materiale angemessenen Art behandelt ist. — F. Eisenlohr, ausgeführte Gebäude verschiedener Gattung. Karlsruhe. 1. Heft.

FIG. 3—5. **Die Kirche zu Bulach, von Hübsch.** – Wenn irgend ein moderner Architekt, so hat Hübsch theoretisch und praktisch mit nachhaltiger Energie seine Kunst aus den Fesseln eines angewöhnten Herkommens zu befreien und auf eine rationelle Weise neu zu begründen gesucht. Er geht dabei von der Construktion aus, die ihm ein Ergebniss der stofflichen Bedingungen und der praktischen Erfordernisse ist. Dadurch gelangt er zu manchem Eigenthümlichen, Neuen, wie er denn durchweg seinen Gebäuden einen scharf ausgesprochenen individuellen Charakter zu geben weiss. Allein da dem rechnenden Verstande nicht in gleicher Kraft Phantasie und fein ausgebildeter Schönheitssinn zur Seite stehen, so erhalten seine Bauten dadurch leicht etwas Trockenes, Nüchternes. Wie die altchristliche Kunst, auf deren Tendenzen zurückzugehen er für erspriesslich hält, scheint er über den praktischen Grunderfordernissen und der Gesammtconception die Elemente einer feineren Durchführung im Detail hintan zu setzen. Zwar folgt er in den Details der Ornamentation und Construktion vorzugsweise der Antike, allein ohne deren Grazie und Feinheit; zugleich verschmäht er auch nicht Motive des romanischen Styls, soweit er sie für rationell erkannt hat, einzumischen. Zum Beleg für diese Andeutungen geben wir die im Jahr 1837 vollendete Kirche zu Bulach bei Karlsruhe, deren Inneres (vgl. Fig. 4) das Motiv der Hauptconstruktion, nämlich mächtige Quergurtbögen, auf welchen der offene Dachstuhl ruht, von S. Prassede in Rom (vgl. Fig. 9 auf Taf. 34) entlehnt, während die als Widerlager für die Hauptconstruktion dienenden halben Rundbögen der Seitenschiffe jenes Prinzip mit der Bauweise gewisser südfranzösischer Kirchen verbinden. — Nach Originalzeichnungen des Architekten.

FIG. 6 und 7. **Die Trinkhalle zu Baden von Hübsch.** – In diesem Gebäude hat der Architekt die Aufgabe gelöst, eine Säulenhalle mit beträchtlichen Abständen (die Halle hat 25′ Tiefe bei 257′ Länge) durchaus

im Steinbaue darzustellen und derselben eine stattliche, monumentale Wirkung zu geben. Die Art, wie dies durch flache, von eisernen Ankern gehaltene Wölbungen erreicht, und, dieser Ueberdeckungsform entsprechend, die Säulen unter einander durch flache Stichbögen verbunden werden, hat viel Ansprechendes. — H. Hübsch, Bauwerke. Karlsruhe 1838 ff. 2. Heft.

FIG. 8. **Ansicht des Theaters zu Karlsruhe, von Hübsch.** — Wenn im Allgemeinen Hübsch bei seinen Bauwerken die Ornamentik mässig anwendet, so hat er in dem nach dem Brande des alten Theaters seit 1847 neu erbauten Theater zu Karlsruhe den Beweis zu liefern gesucht, dass mit dem von ihm angestrebten Style eine gewisse Opulenz und Zierlichkeit wohl zu vereinigen sei. Von besonders festlich heitrem Eindruck ist die Vorhalle, die in zwei Geschossen sich dem halbkreisförmigen Hauptbaue vorlegt. Durch Verbindung verschiedenartigen Materiales, eines trefflichen Sandsteines mit Backsteinen und Terrakotten, und durch Ausschmückung des oberen Geschosses der Vorhalle mit Gemälden wird der malerische Reiz des Gebäudes erhöht. Das Innere ist bei ansprechenden, wenngleich mässigen Verhältnissen einfach, doch zierlich gestaltet. Um einen feuersicheren Bau herzustellen, hat der Architekt sich des Eisens bedient. Eiserne Säulchen stützen die Bogenreihen der Logen; die Decke, als freundliches Zeltdach charakterisirt, spannt sich leicht darüber hin. — Nach einer Originalzeichnung des Architekten.

FIG. 9. **Das Theater zu Mainz, von G. Moller.** — Dieses Gebäude wurde von 1829 bis 1832 unter technischer Leitung von Peter und Gustav Wetter ausgeführt. Es fasst in drei Bogenreihen, einem Parterre und einer Galerie 1500 Zuschauer. Bei höchster Einfachheit der Durchführung interessirt es durch das Eigenthümliche seiner Plananlage. Zum ersten Male in Deutschland ist nämlich hier von Moller die Grundform des inneren Raumes auch für die äussere Erscheinung festgehalten, was jedenfalls für die charakteristische Gestaltung des Ganzen vortheilhaft ist. Nur der Uebelstand macht sich dabei geltend, dass die Stelle des Einganges nicht bedeutsam genug als solche hervorgehoben werden kann. In dem oben unter Fig. 8 betrachteten Theater zu Karlsruhe hat Hübsch mit Beibehaltung jener Grundform den Eingang durch eine ausgedehnte Vorhalle zu markiren gesucht, ohne jedoch eine organische Verbindung beider Theile anschaulich zu machen. — Dr. J. Moller, das neue Schauspielhaus zu Mainz Tafel IV.

FIG. 10 und 11. **Das Theater zu Dresden, von G. Semper.** — Auch in diesem Baue sehen wir die von Moller betretene Bahn beschritten und das, was jener gewollt, reicher und mannigfacher entwickelt. Das Gebäude, 1841 nach dreijährigem Bau eröffnet, erhebt sich in imposanter Gestalt, lebendiger Gliederung und reicher plastischer Decoration auf einem freien Platze, in der Umgebung anderer bedeutender Bauten, unter denen das ebenfalls von Semper errichtete Museum, an der Elbe. Der Charakter der älteren Gebäude Dresdens, besonders des angränzenden Zwingers und der katholischen Kirche musste den Architekten zu einer verwandten Formbehandlung hinleiten, und so kam er zur Anwendung

der Renaissance. Indess war er mit gutem Erfolg bemüht, die Formen derselben mancher willkürlichen Elemente zu entkleiden und die Detailbildung in klarer, durch das Studium der antiken Denkmäler geläuterter Weise durchzuführen. Fig. 10 veranschaulicht das Aeussere in seiner reichen, lebendigen Wirkung, ganz in trefflichem Sandsteinquaderbau behandelt und reich mit Sculpturen geschmückt. In den Nischen am Eingang erblickt man rechts Schiller's, darüber Gluck's, links Göthe's, darüber Mozart's Statue, von Rietschel; an den Seiten des Gebäudes, rechts Molière, darüber Euripides, links Shakespeare, darüber Sophokles von Hähnel. Die Giebelfelder enthalten eine allegorische Verherrlichung der Musik und Orest von den Furien verfolgt, beide Compositionen von Rietschel. (Von den letzteren geben wir auf Tafel 117 unter Fig. 1 eine Darstellung.) An der Rückseite ist der Bacchuszug von Hähnel (vgl. Fig. 6 auf Tafel 115) als Fries angebracht. Das obere, etwas zurücktretende Geschoss hat eine Decoration in Sgraffito. Fig. 11 giebt ein Bild, von der Ausstattung des Foyers, dessen feine Ornamente durch vorzügliche Ausführung sich auszeichnen. — Gottfr. Semper, das Königl. Hoftheater zu Dresden. Braunschweig 1849. Taf. II. und XI.

Tafel V. (111.)

OESTERREICHISCHE ARCHITEKTUR.

Fig. 1 und 2. **Die Altlerchenfelder Kirche zu Wien, von J. G. Müller.** — In Oesterreich hat ein neuer Aufschwung der Architektur länger auf sich warten lassen, als in den übrigen Theilen Deutschlands; seit einiger Zeit aber schickt man sich dort an, mit verdoppelten Schritten die vorangeeilten Bruderstämme einzuholen. Und zwar hat dabei die in Bayern und dem übrigen Süddeutschland herrschende Richtung auf die mittelalterliche Architektur, speziell auf den romanischen Styl vorwiegenden Einfluss geübt. Noch weniger als anderwärts ist hier die Antike den modernen Baubestrebungen zu Grunde gelegt worden; nur etwa das von Peter Nobile im Jahr 1824 in dorischem Styl aufgeführte Burgthor zu Wien steht als vereinzeltes, aber tüchtiges Zeugniss einer solchen Richtung da. Von den aus den neu erwachten Bestrebungen hervorgegangenen Werken haben wir zunächst die Altlerchenfelder Kirche des in der Schweiz gebornen, zuerst und hauptsächlich in München gebildeten J. G. Müller *) (geb. 1822, gest. 1849) hervorzuheben. Sie wurde kurz vor dem frühen Tode des Architekten im Jahr 1848 begonnen und ist gegenwärtig bis auf die innere Ausschmückung, welche in opulenter Weise durch Gemälde von J. Führich, Kupelwieser, Blaas, Engerth, Meyer u. A. hergestellt wird, vollendet. Die perspektivische Ansicht (Fig. 1.) zeigt, wie der

---

*) Vgl. Ernst Förster, Johann Georg Müller, ein Dichter- und Künstlerleben. St. Gallen 1851,

Architekt die Elemente deutsch- und italienisch-romanischen Styles zu verschmelzen gesucht hat. Die Absicht **Müller's** ging dahin, das Aeussere ganz in durchgebildetem Backsteinbau auszuführen; daher ist die theilweise Verputzung, die man gleichwohl angewandt hat, nicht ihm anzurechnen. Das Innere, dessen Disposition der Grundriss (Fig. 2) veranschaulicht, wirkt schon jetzt bedeutend und zeigt eine grossartige Entfaltung und Gliederung des Raumes. Das breite und hohe Mittelschiff wird von Kreuzgewölben bedeckt, die schmalen und niedrigen Seitenschiffe haben flache, zwischen breite Gurtbögen gespannte Kuppeln. Imposant steigt noch über das Mittelschiff die Hauptkuppel auf dem Centralpunkte des Kreuzschiffes empor. Die ornamentale Bemalung, welche sich den Hauptgemälden unterordnet, wird nach den Angaben des Architekten van der Nüll ausgeführt; die Leitung des Baues selbst hat seit Müller's Tode Fr. Sitte übernommen. — Gezeichnet nach den Baurissen.

Fig. 3. **Das Commandantur- Gebäude des k. k. Artillerie-Arsenals zu Wien, von Siccardsburg und van der Nüll.** — Das in den Jahren 1849—1853 erbaute neue Arsenal vor der Belvedere-Linie zu Wien gehört zu den grossartigsten Bauwerken der Neuzeit. Es besteht aus einem Complex von Gebäuden, die ein regelmässiges Rechteck von 1513′ 8″ Breite und 2173′ 8″ Länge beschreiben. In diesen ungeheuren Räumen ist Alles concentrirt, was mit Geschütz- und Gewehrfabrikation in Verbindung steht, so wie alle Arten von Waffendepots. An jeder der vier Ecken erhebt sich eine Kaserne, 227 Fuss 6 Zoll im Quadrat; diese werden unter einander durch acht Depots verbunden, zwischen welchen wieder die Wohngebäude für die Professionisten, das Kanzleigebäude und das Spital sammt der Kirche liegen. Den von diesen Gebäuden umschlossenen Mittelraum nimmt zunächst das grossartige Waffenmuseum, dann die Gewehrfabrik, die Werkstätten, das Maschinenhaus, das Giesshaus und das Bohrwerk ein. Die ganze Anlage ist vom Feldzeugmeister von Augustin und den Architekten Hansen (von diesem besonders das ausgezeichnete Waffenmuseum, von dessen Skulpturen wir Abbildungen auf Taf. 116 unter Fig. 2 und 3 geben), Siccardsburg, van der Nüll, Förster und Rösner in einem trefflich behandelten Backsteinbau ausgeführt. An den vornehmeren Gebäuden, der Commandantur, dem Waffenmuseum und der Kirche, ist bei der reichen ornamentistischen und bildnerischen Ausstattung ein feiner Sandstein zur Anwendung gekommen. Sämmtliche Gebäude zeigen in erfreulicher Uebereinstimmung einen kräftigen Rundbogenstyl, dem die Elemente deutsch- und italienisch-romanischer Architektur zu Grunde liegen. Nur die von Rösner ausgeführte Kirche stellt sich als ein Beispiel grosser künstlerischer Verirrung dar. In den übrigen Gebäuden finden wir manche glücklich ersonnene Motive, die geeignet sind, den Bau in seiner kriegerisch wehrhaften Bestimmung zu charakterisiren; wie besonders das von uns gewählte Commandanturgebäude bezeugt. Dasselbe nimmt als quadratischer Körper von 212′ die Mitte der vorderen Frontseite ein, bildet also den Haupteingang zu der ganzen Anlage, wesshalb die Architekten auch das Portal in besonders mächtiger

und originell charakteristischer Weise gestaltet haben. — Nach den Originalzeichnungen der Architekten.

Fig. 4. **Das Denkmal Kaiser Franz I. zu Prag, von Kranner.** — Das labende und segenspendende Element des Wassers mit einem Denkmal für einen ausgezeichneten Mann zu verbinden, ist ein schöner in früheren Kunstepochen häufig zur Ausführung gekommener Gedanke. Im vorliegenden Falle, wo der Architekt in anerkennenswerther Weise sich der gleich den durchbrochenen Thurmspitzen der Kathedralen pyramidenartig aufsteigenden gothischen Brunnenform angeschlossen hat, ist durch die Sculptur die innige Beziehung des gefeierten Herrschers zu seinem Volke ansprechend dargestellt. Während unter dem oberen Baldachine das Reiterbild des Kaisers seinen Platz gefunden hat, sind die unteren Theile des Denkmals mit den Gestalten der sechszehn ehemaligen, bis 1848 vorhandenen Kreise Böhmens, dargestellt nach den ihnen eigenthümlichen Weisen des Erwerbs und der Beschäftigung, geschmückt; ausserdem bezeichnen acht allegorische Figuren die Regententugenden, sowie Kunst und Wissenschaft, das Land Böhmen und die Stadt Prag. Sämmtliche Sculpturen, von denen wir zwei Statuen unter Fig. 8 und 9 auf Taf. 116 bringen, sind von Joseph Max gearbeitet. — Nach einer Originalzeichnung.

Tafel VI. (112.)

FRANZÖSISCHE UND ENGLISCHE ARCHITEKTUR.

Fig. 1—3. **Die Kirche S. Vincent de Paul zu Paris, von Hittorff und Le Père.** — Nach den grossartigen, aber nüchternen und frostigen Werken der Napoleonischen Zeit mit ihrem römischen Pomp (vgl. auf Taf. 102 Fig. 2 und 3) ist auch in Paris eine Neubelebung der Architektur nach verschiedenen Seiten hin versucht worden. Einestheils ist man auf ein strenges Studium der griechischen Formen zurückgegangen, mit denen sich bei kirchlichen Aufgaben zugleich ein Wiederanknüpfen an die altchristliche Tradition verband; anderntheils hat man für kirchliche Zwecke zum gothischen Style des dreizehnten Jahrhunderts, für weltliche Bauten zu der eleganten, überwiegend decorativen Renaissance, wie sie Frankreich im sechzehnten Jahrhunderte sah, seine Zuflucht genommen. Die von uns hier mitgetheilte Kirche S. Vincent de Paul ist das bedeutendste Beispiel der ersteren Richtung. Im Jahre 1824 begonnen, wurde der Bau erst nach zwanzig Jahren, da er Anfangs viele Unterbrechungen zu erleiden hatte, fertig. Die innere Ausstattung und malerische Ausschmückung wurde erst 1853 vollendet, während die Vorhalle noch jetzt der auf emaillirter Lavamasse auszuführenden Malereien entbehrt. Wie der Architekt in der Gesammtanlage auf das Grundmotiv der altchristlichen Basilika eingegangen ist, zeigt der Grundriss Fig. 3. Doch sind manche eigenthümliche Abweichungen in der Disposition der Räume wahrzunehmen. So sind die beiden äussersten Seitenschiffe in Kapellen abgetheilt, die inneren dagegen, mit dem Mittelschiff unter demselben

Dache liegend, (vgl. das Querprofil Fig. 2) enthalten in einem zweiten Geschosse ausgedehnte Emporen; so umfasst die grosse Altarapsis nicht bloss das Mittelschiff, sondern auch die beiden eng mit demselben verbundenen Seitenschiffe; so schliesst der Bau nach aussen nicht mit der Apsidenform, sondern, da noch eine Kapelle für die Trauungen vorgelegt ist, geradlinig. Erwähnen wir noch, dass neben der Apsis am Ende der äussersten Seitenschiffe die Sakristeien liegen, und dass eine tiefe Vorhalle den Eintritt ins Hauptschiff vermittelt, während man aus dem Säulenprostyl, der die Vorhalle umgibt, direkt in die Seitenschiffe gelangt, so haben wir das Wesentliche über die räumliche Disposition gesagt. Die Anlage des Ganzen hat nicht unbeträchtliche Dimensionen: die innere Länge misst im Lichten 188′, die Breite 105′, wovon 35′ auf das Mittelschiff kommen. Für die Detailbehandlung sind vorzugsweise die griechischen Formen massgebend gewesen: die ionischen Säulenreihen unten, die korinthischen oben sind durch vollständige Architrave verbunden. Die Decke des Mittelschiffes im Scheitelpunkt 80′ hoch über dem Boden, zeigt ein sichtbares Hängewerk, dessen Abtheilungen cassettirt und mit vergoldeten Stern- und Kreuzformen auf abwechselnd blauem und rothem Grunde decorirt sind. Aehnliche Behandlung ist in den Seitenschiffen durchgeführt. Das Innere ist in allen seinen Theilen mit enkaustischer Wachsmalerei auf Goldgrund prachtvoll ausgestattet; zur Entfaltung figürlicher Darstellungen boten die Seitenwände, die Friese über den Säulenreihen, besonders aber die grosse Halbkuppel der Apsis reichlichen Spielraum. Auch die Fenster sind mit Glasmalereien geschmückt, so dass die Harmonie des Innern eine vollständige ist. Das Acussere erhält nur durch einfache Fenster zwischen Pilastern eine belebende Gliederung, die Façade zeigt den antiken, säulengetragenen Giebel mit einem, allerdings ebenfalls in antiken Formen streng durchgeführten, Thurmbau verbunden. Die Ausführung in Schnittsteinen ist eine vorzügliche; die von der Stadt Paris getragenen Kosten des ganzen Baues belaufen sich auf c. 4,000,000 Francs. — Erbkam, Zeitschrift für Bauwesen, Jahrg. V., Bl. 31 und 32., nach den Zeichnungen von Borstell und Koch.

Fig. 4. **Façade der Kirche St. Clotilde zu Paris, von Gau und Bally.** — Wir geben diese Kirche als Beispiel jener anderen Auffassung der Architektur, welche durch die neuere Richtung der Archäologie in Frankreich hervorgerufen, den heimisch mittelalterlichen Styl zum Ausgangspunkt für die modernen Bestrebungen macht. Die Kirche St. Clotilde wurde von 1847 bis 1853 auf Kosten der Stadt Paris in streng gothischem Style nach den Plänen des deutschen Architekten Gau (geb. zu Köln 1790, gest. 1854 zu Paris) errichtet. Nach der Erkrankung des ersten Baumeisters übernahm Bally, Architekt der Stadt Paris, die Fortführung des Baues unter wesentlichen Modificationen, welche vorzugsweise die Façade und die Construktion des Daches betrafen. Die Façade, anfangs in einfachen Formen mit zwei horizontal abschliessenden Thürmen entworfen, wurde so umgestaltet, wie unsere Abbildung sie zeigt. Das Dach, anfänglich für Holz projektirt, erhielt eine vollständig durchgeführte Eisenconstruktion, so dass jetzt die Schalbretter für die Zinkbedachung

das einzige Holz daran sind. Die Planform der Kirche ahmt, jedoch mit gewissen Abweichungen, die Anlage französisch gothischer Kathedralen nach. An die dreitheilige Thurmhalle schliesst sich ein dreischiffiges Langhaus mit niedrigen Abseiten, von einem Kreuzschiff durchschnitten und in einen Chor endend, der den gewöhnlichen Polygonschluss mit fünf radianten Kapellen hat. Die wesentlichsten Abweichungen bestehen darin, dass der Chor kürzer ist, als er in den alten Kirchen zu sein pflegt, dass seine Abseiten als Sakristeien dienen, und dass die Kreuzflügel, so weit sie über die Flucht des Langhauses vorspringen, kapellenartig abgesondert sind. Die Kirche misst im Lichten ohne die östliche Chorkapelle und die westliche Thurmhalle 228′, bei 70′ Weite; die Gesammtlänge der bebauten Fläche beträgt 300′. Der reichen Ausstattung des Aeusseren wird die prachtvolle Ausschmückung des Innern mit Gemälden von Denuelle würdig entsprechen. — Erbkam, a. a. O. Jahrg. VI. Bl. 16, nach den Zeichnungen von Borstell und Koch.

FIG. 5. **Theil der Façade vom Stadthause zu Paris, von Godde und Lesueur.** — Das Gebäude, ursprünglich nicht besonders umfangreich, ist seit 1836 durch bedeutende Zusätze zu einem der grossartigsten Bauwerke dieser Art erweitert worden. Dem alten mittleren, in zierlichem Renaissancestyl aufgeführten Theile mit seinem Hofe sind auf beiden Seiten zwei mächtige Flügel mit Höfen in ähnlich eleganter und ungemein reicher Behandlung hinzugefügt worden. Die Façade des einen dieser Flügel, und zwar die nach der Rue Lobau liegende, giebt unsere Abbildung. Prunkvolle Treppenanlagen, Reihen von Festgemächern und Sälen, ausgestattet mit verschwenderischem Glanz an Möbeln, Malereien und Vergoldung, unübertreffliche Muster grossartiger und geschmackvoller Prachtdecoration, repräsentiren die Macht und den Reichthum der Hauptstadt Frankreichs. Vollendet wurde der Bau im Jahr 1846. — Calliat, Hôtel de ville de Paris. 1844. pl. IX.

FIG. 6. und 7. **Der Industriepalast zu Paris, von Vieille.** — In wie ausgedehnter Weise man in Frankreich das Eisen, bei grossartiger Anwendung desselben als Construktionsmittel, auch der Form nach künstlerisch zu gestalten bemüht ist, dazu bietet der von 1853—55 errichtete Industriepalast einen bemerkenswerthen Beleg. Während der erste Industriepalast zu London ausschliesslich aus Eisen und Glas construirt worden war, hat man in Paris dem Gebäude einen monumentalen Charakter zu geben gesucht. Man errichtete desshalb die Umfassungswände aus Werksteinen, indem nur die Bedachung in Eisen und Glas ausgeführt wurde. Ja, in der geschwungenen Form der hohen, in den unteren Theilen mit Zink, in den oberen mit Glas abgedeckten Dächern kann man eine Reminiszenz an die eigenthümliche Dachbildung der französischen Renaissance-Bauwerke erkennen. Fig. 6, den östlichen Theil des Gebäudes darstellend, veranschaulicht die Wirkung dieser originellen Architektur. Ein ähnlicher Querbau mit zwei ebenso vorspringenden Eckpavillons für die Treppen legt sich vor die westliche Seite, während in der Mitte der beiden, nach Nord und Süd gerichteten Langseiten ebenfalls grosse

Treppenhäuser und Portalbauten sich erheben, von denen der nördliche den Haupteingang enthält. Mit Ausschluss dieser Nebenräume hat der eigentliche Raum für die Ausstellung eine Länge im Lichten von 756, und eine Breite von 324'. Rings um das Mittelschiff, das bei 144' Weite eine Länge von 567' misst, ziehen sich die in zwei Geschosse getheilten Seitenschiffe in einer Weite von 72', von jenem getrennt durch eine Galerie von 12' Breite, während an den Umfassungswänden eine Galerie von 6' Breite sich hinzieht. Die Construktion zeigt im Wesentlichen Fig. 7. Eine so freie Ueberspannung solch ungeheurer Räume ist unstreitig eine der wichtigsten Errungenschaften, die wir der neuen Construktionsweise verdanken. Einen beachtenswerthen Versuch zur formalen künstlerischen Gestaltung derselben gemacht zu haben, ist das Verdienst des Pariser Industriepalastes. — Erbkam, Zeitschr. für Bauwesen. Jahrg. V. Bl. 30 und F., nach Zeichnungen von Winterstein.

FIG. 8. **Das neue Parlamentsgebäude zu London, von Ch. Barry.** — Der Neubau eines grossartigen, der Würde und Macht englischer Volksvertretung entsprechenden Parlamentsgebäudes wurde von den beiden Häusern im Frühjahr 1835 beschlossen, und in Folge einer glücklichen Concurrenz dem Architekten Barry 1836 die Ausführung übertragen. Im Herbst 1838 wurde der Grundstein gelegt und seit 1839 der Bau in stetigem Fortschreiten zur Vollendung gebracht. Der Kostenanschlag belief sich auf über eine Million Pfund, wurde jedoch nachmals noch beträchtlich überschritten, zumal da auf die wichtigsten Räume die luxuriöseste Ausstattung und Ausschmückung verwendet wurde. Der ungeheure Complex, den die beiden Parlamentshäuser, mit ihren Comittee-Sitzungssälen, ihren Bibliotheken, Erfrischungsräumen, ihren Corridoren, Hallen und Galerien einnehmen, umfasst in der Hauptrichtung, d. h. an der dem Flusse zugekehrten Hauptfaçade eine Länge von 920'. Zwölf grosse Höfe trennen die einzelnen Haupttheile. Die ganz in Hausteinen ausgeführten Façaden, besonders die Flussseite, von der unsere Abbildung einen kleinen mittleren Theil giebt, sind mit einer verschwenderischen, in filigranartiger Feinheit die Wände bekleidenden Ornamentik von überwiegend geometrischem Charakter bedeckt. Der Bau ist ein brillantes Muster von dem in kaum unterbrochener Tradition bei den Engländern fortlebenden, allerdings mehr decorativen als organischen Werth beanspruchenden englisch-gothischen Style. — H. Ryde, History of the palace of Westminster. First series. London 1849.

Tafel VII. (113.)

DEUTSCHE SCULPTUR.

Berliner Schule.

FIG. 1. **Statue Iffland's, von Fr. Tieck.** — Wie durch Johann Gottfried Schadow in Berlin die Sculptur eine Richtung auf schlichte Natur-

treue und ausdrucksvolle Charakteristik empfing, ist auf Taf. 103 durch die Fig. 8 u. 9 veranschaulicht worden. Durch die nachhaltige Wirksamkeit jenes körnigen, tüchtigen Meisters wurde der Entwicklungsgang der Berliner Bildhauerschule nicht wenig gefördert und in eine bestimmte Bahn gelenkt. Das Ziel derselben geht vorzugsweise auf feine Charakteristik und Individualisirung, gestützt auf eine edle, durch das Studium der antiken Plastik gewonnene Auffassung und Behandlung der Formen. Eine Reihe bedeutender Meister und talentvoller Schüler hat sich in dieser Richtung herangebildet, und durch die Gunst zahlreicher königlicher Bestellungen ist denselben vielfach Gelegenheit geboten worden, in monumentalen Aufgaben sich würdig zu bewähren. Mit grösster Sorgfalt pflegen alle Werke der Plastik durchgeführt und mit einer bis ins Feinste stylvoll geläuterten Naturtreue ausgearbeitet zu sein. Christian Friedrich Tieck (geb. 1776, zuerst durch Schadow, dann in Paris durch David gebildet, gest. 1851) zeigt in seinen Werken diese Auffassung der Plastik zum Theil in hoher Vortrefflichkeit. Zu seinen bedeutendsten Arbeiten gehören die für die innere und äussere Ausschmückung des Berliner Schauspielhauses (vgl. Fig. 4 auf Taf. 102) entworfenen Reliefs und Figuren. Die Statue Iffland's, welche wir hier geben, befindet sich in einem Nebenraume des Conzertsaales im Schauspielhause. In Marmor ausgeführt, zeichnet sie sich durch die sauberste Vollendung aus. — Nach dem Original gezeichnet.

FIG. 2. **Karyatide, von Fr. Tieck.** – Diese Figur gehört zu den Karyatiden, welche im Conzertsaale des Schauspielhauses zu Berlin auf den Pilastern stehend, ringsum den Fries und das Gesims zu tragen scheinen. Die Gestalten sind theils stehend oder schreitend, theils in anlehnender halb sitzender Stellung aufgefasst, nicht eigentlich Karyatiden in hergebrachter Weise, da das Gebälk nur ihre Schulter berührt, ohne auf dem Kopfe aufzuruhen. Den Gegenstand bilden musikalische und damit zusammenhängende Thätigkeiten. — Nach dem Original gezeichnet.

FIG. 3 und 4. **Reliefs von Schinkel.** – Das auf Taf. 108 unter Fig. 1—3 von uns dargestellte Gebäude der Bauakademie sollte von des hochbegabten Meisters Hand, nach seinen Entwürfen und Zeichnungen eine Fülle edlen und wahrhaft klassischen Sculpturenschmuckes erhalten. Die in den Fensterbrüstungen angebrachten Reliefs, (man vgl. Fig. 2 auf jener Tafel) umfassen eine in grossartig einfachen Zügen geschilderte Geschichte der Baukunst. „Die Reihenfolge beginnt mit den Zerstörungen des Glanzes der alten Welt: umgestürzte, zerbrochene Theile antiker Gebäude (vgl. unsere Fig. 4), über denen Erschlagene hingestreckt liegen, oder neben denen Wehklagende sitzen. Dann sieht man den Aufschwung zu neuem Leben. Der Genius mit Fackeln in den Händen schwebt heran, Blumen spriessen unter ihm hervor; neue Thätigkeit beginnt; einzelne Formen der Arbeit deuten auf die Periode des Mittelalters. Dann folgen zahlreiche Bilder eines frisch bewegten Geschäftes; Steine werden herbeigeführt, zusammengefügt, Balken behauen, Gewölbe aufgerichtet (Fig. 3), Malerei und Bildhauerkunst bringen dem neu gewonnenen Dasein ihre

verschönernden Gaben.“ *) Sämmtliche Reliefs sind in gebranntem Thon trefflich ausgeführt. — K. Friedrich Schinkel, Sammlung architektonischer Entwürfe. Taf. 124.

FIG. 5. **Statue der Königin Luise von Preussen, von Chr. Rauch.** – In einem langen schöpfungskräftigen Leben hat dieser bedeutendste Meister der Berliner Sculptur, (geb. 1777 zu Arolsen, gest. am 3. Dec. 1857) die Plastik der Berliner Schule zum Gipfel ihrer eigenthümlichen Vollendung geführt, indem er sowohl die Charakterdarstellung zur höchsten Feinheit entwickelte als auch in der Lösung von Idealaufgaben eine freie, originelle Auffassung mit unübertrefflicher Grazie zu paaren wusste. Wie er in Portraitaufgaben die grösste Naturwahrheit poetisch zu verklären suchte, zeigt eins seiner berühmtesten und frühesten Werke, das Marmorbild der Königin Luise (1813 in Rom vollendet), welches in dem von Schinkel erbauten Mausoleum zu Charlottenburg seinen Platz gefunden hat. — Nach dem Stiche von A. Andorff.

FIG. 6. **Die Statue Blücher's zu Berlin, von Chr. Rauch.** — Dieses im Jahr 1826 aufgestellte, in Bronze gegossene Standbild vergegenwärtigt den Helden der Befreiungskriege in kräftig monumentaler Weise. Das Postament der Statue ist mit Reliefs bedeckt, welche die Begeisterung jenes nationalen Kampfes lebendig und verständlich vorführen. Die Höhe des Standbildes beträgt 11', die des ganzen Denkmals beläuft sich auf 24' 8''. Eine andere Statue des „Marschall Vorwärts“ hat im Jahr 1827 die Stadt Breslau von Rauch's Hand erhalten; dort ist der Held aber vorstürmend in den Kampf, voll leidenschaftlicher Bewegung aufgefasst. — Abbildungen der vorzüglichsten Werke Chr. Rauch's, mit erläuterndem Texte von Dr. G. F. Waagen. Berlin 1827 ff.

FIG. 7. **Statue einer Victoria, von Chr. Rauch.** – Von der Lauterkeit und Anmuth des Styles, mit welcher der grosse Meister ideale Aufgaben zu lösen wusste, liefert die wunderschöne sitzende Victoria, eins der sechs seit 1833 für die Walhalla gearbeiteten kolossalen marmornen Victorienbilder, ein Beispiel. — Nach einer Photographie von E. Schmidt mit Hinweglassung der Flügel gezeichnet.

FIG. 8. **Das Denkmal König Friedrich's des Grossen zu Berlin, von Chr. Rauch.** – Dies eben so phantasievoll erfundene, als meisterlich vollendete und herrlich aufgebaute Kolossalwerk, am 31. Mai 1851 enthüllt, macht den Gipfelpunkt der künstlerischen Thätigkeit des Meisters aus. Es ist unbedingt eins der herrlichsten Werke moderner Plastik. Den grossen König, im Verein mit den Genossen seiner Thaten, den Gehülfen seines kriegerischen und friedlichen Wirkens vor Augen zu stellen, und also in einem bedeutsamen Ganzen ein Gesammtbild der Zeit jener glorreichen Regierung zu concentriren, das ist die Aufgabe, die der Künstler sich bei diesem Werke gestellt hat. Daher sind 24 lebensgrosse Statuen, zum Theil selbst wieder Reiterbilder, gleichsam als Träger an dem

---

*) Kugler: Karl Friedrich Schinkel. In den kleinen Schriften und Studien etc. III. Bd. S. 343.

unteren Theile des Denkmales angebracht. Die vier Reiter auf den Ecken sind Herzog Ferdinand von Braunschweig, Prinz Heinrich von Preussen und die Generale Ziethen und Seidlitz. Der obere Aufsatz hat auf den Ecken vier allegorische Figuren: Gerechtigkeit, Stärke, Klugheit, Mässigung, und auf den Flächen Reliefs, welche die entscheidenden Wendepunkte und Hauptmomente aus dem Leben des Königs veranschaulichen. Von übertrefflicher Wahrheit und Feinheit der Charakteristik sind die zahlreichen Gestalten des Denkmals, die, soweit sie der Geschichte und nicht der Allegorie angehören, im Kostüm der Zeit mit grosser Treue dargestellt sind. Dieser Realismus, welchen die Sculptur lange Zeit nicht kannte, ist bereits in Schadow's Statue des grossen Friedrich (vgl. Taf. 103 Fig. 9), sowie in andern Werken desselben Meisters zur Geltung gebracht, sodann besonders in den Reliefs des Blücherdenkmals von Rauch in consequenter Weise angewendet, nirgends aber vorher zu so freier und schöner Stylistik erhoben worden, wie am Friedrichsdenkmal. Nur die Vermischung allegorischer Gestalten in idealer Haltung mit den geschichtlich realen Darstellungen stört uns sowohl am Blücherpostament wie am Friedrichsdenkmale. Das grosse Werk ist vortrefflich von Friebel gegossen und ciselirt, die Höhe der Reiterstatue beträgt 17', die des ganzen Denkmals 42'. — Nach einem nach Burger's Zeichnung gefertigten Holzschnitt von Unzelmann.

Fig. 9. **Kämpfergruppe, von A. Fischer.** – Der Belle-Alliance-Platz zu Berlin soll, seinem Namen entsprechend, durch Marmorgruppen geschmückt werden, welche sich auf die Befreiungskämpfe der Jahre 1813—1815 beziehen. Vier Gruppen, deren Gestalten die zu jenem Kampfe gegen den gemeinsamen Feind vereinigten Völkerstämme repräsentiren, werden die in der Mitte des Platzes auf einer Säule stehende Victoria umgeben. Von diesen durch A. Fischer im Modell seit einigen Jahren bereits vollendeten Gruppen geben wir diejenige, welche England darstellt. Der Leopard, das an der Seite des Kriegers als dessen Kampfgenoss erscheinende Wappenthier Grossbritanniens, deutet diese Beziehung an. Das Vordringen über die Leiche eines gefallenen Kameraden zur Vertheidigung derselben bezeichnet zugleich einen bestimmten Moment aus dem wechselvollen Kriegsleben. Sämmtliche Gruppen sind klar im Gedanken, von wohl gerundeter Composition und feiner Durchführung. — Nach dem Gypsmodell gezeichnet.

Fig. 10. **Nike, den Krieger bekränzend, von Fr. Drake.** – Einer der ersten und ausgezeichnetsten, aus Rauch's Schule hervorgegangenen Bildhauer ist Friedrich Drake (geb. 1805 zu Pyrmont.) In ihm hat sich das Streben nach Charakteristik mit einem besonders innigen, gemüthvollen Wesen verbunden, so dass er nicht allein zu unsern feinsinnigsten Portraitdarstellern gehört, sondern dass auch namentlich in der Schilderung des naiven Lebens der Kinderwelt, der reinen Anmuth edler Weiblichkeit vielleicht kein Anderer ihn erreicht. Dabei heimelt uns aus seinen Schöpfungen ein ächt deutscher Zug in Formgebung und Charakterzeichnung an. Dass auch Darstellungen männlicher Kraft ihm eben so sehr wie die Schilderung weiblicher Anmuth gelingen, bezeugt das auf

unserer Tafel enthaltene im Jahr 1853 vollendete Werk einer der acht Marmorgruppen, welche die prachtvolle, von Schinkel gebaute Schlossbrücke zu Berlin zieren. Die Brücke hat die ungewöhnliche Breite von 108′. Acht Granitwürfel, deren Zwischenräume mit eisernen Gittern ausgefüllt sind, bilden auf beiden Seiten die Begrenzung. Auf den Granitwürfeln erheben sich Postamente von grauem schlesischem Marmor, mit jenen 15′ hoch. Diese dienen den 8′ hohen in carrarischem Marmor ausgeführten Gruppen als Piedestal. Drake's Gruppe, die den Krieger am Ende seines sieggekrönten Kampfes zeigt, bildet den Schlusspunkt der südlichen Reihe. — Nach dem Original.

Fig. 11. **Athene, den Jüngling in den Waffen unterrichtend, von H. Schievelbein.** – Diese Gruppe, die einen dem Kampfe vorausgehenden Moment zu vergegenwärtigen hat, ist die zweite in der südlichen Reihe der Marmorwerke auf der Berliner Schlossbrücke. Die Gruppe ist eben so glücklich, so klar und bestimmt in Gedanken und Composition, wie fein in der Durchführung, besonders des nackten Körpers. — Nach dem Original.

Fig. 12. **Athene hilft dem Krieger kämpfen, von G. Bläser.** – Ebenfalls zu den Gruppen der Schlossbrücke gehörend, und zwar als die vorletzte der nördlichen Seite eingereiht, schildert dieses lebendig componirte Werk eine vorgeschrittene Scene des Kampfes. Gewalt der Bewegung, Kraft und Schärfe der Charakteristik zeichnen dasselbe aus. — Nach dem Original.

Fig. 13. **Nike den gefallenen Krieger zum Olymp führend, von A. Wredow.** – Diese Gruppe bildet an der Nordseite den Schluss der Darstellungen dieser prächtigsten aller modernen Brücken. Der Künstler hat in der Lösung der überaus schwierigen Aufgabe und in der Durchführung des herrlichen Körpers des Gefallenen eine seltene Meisterschaft bewährt. — Fassen wir die vier Gruppen und die Kämpfergruppe von A. Fischer zusammen zu einer Vergleichung mit den früheren Werken der Berliner Meister, die auf unsrer Tafel dargestellt sind, den Arbeiten Tieck's und Schinkel's, und selbst der Königin Luise und der Victoria von Rauch, so ist zunächst das Gemeinsame zu bemerken, dass die Schule in treuer Consequenz an der von den ächt hellenischen Werken geschöpften reinen und edlen Auffassung und Behandlung der Formen festgehalten hat. Allein an Stelle der schlichten, hohen Einfachheit jener früheren Arbeiten ist ein reicheres, bewegteres Leben, eine grössere Mannigfaltigkeit der Charakteristik getreten und gelegentlich mischt sich damit — so an dem Drake'schen Krieger und der Wredow'schen Nike — eine überaus wohlthuende, das Gefühl warm berührende Verschmelzung mit eigenthümlich deutschem Wesen in Form und Ausdruck. — Nach dem Gypsmodell gezeichnet.

Tafel VIII. (114.)

DEUTSCHE SCULPTUR.

Berliner Schule.

FIG. 1. **Statue Chr. Rauch's, von Fr. Drake.** – In diesem trefflichen Werke, dessen edle Haltung und geistvolle Charakteristik unsere kleine Zeichnung nur andeuten kann, geben wir einen weiteren Beitrag zur Kenntniss eines unserer tüchtigsten Bildhauer, eine Ergänzung des auf der vorigen Tafel Enthaltenen und einen Beleg für das im Text bereits über ihn Gesagte. Die Statue soll, kolossal in Marmor ausgeführt, in die Säulenhalle des Berliner Museums kommen. — Nach dem Gypsmodell.

FIG. 2. **Naturfreuden, Relief von Fr. Drake.** – Auf einem der schönsten Plätze des Thiergartens bei Berlin steht ein von Bürgern der Stadt im Jahr 1849 dem Könige Friedrich Wilhelm III. errichtetes Denkmal. Die Gestalt des Königs, schlicht und anspruchslos im Militärrock, erhebt sich auf einem runden Postamente, dessen Fläche von einem 4′ hohen Relieffries umzogen wird. Dieser, gleich dem Standbilde trefflich in Marmor ausgeführte Fries, welchen unsre Abbildung in ganzer Ausdehnung zeigt, schildert in sinniger Weise das Leben harmloser, kindlicher Menschen im Freien, ihren Verkehr mit der Natur, mit Wald und Feld, mit Pflanzen- und Thierwelt. So ist das Denkmal in schönster Art mit der Umgebung in innigen Zusammenhang gebracht. Naiveres, Frischeres, Liebenswürdigeres, als diese reizenden Gruppen hat die ganze moderne Sculptur nicht aufzuweisen. — Nach dem Stich von Andorff und der Zeichnung von E. Meyerheim.

FIG. 3. **Statue Lessing's, von E. Rietschel.** – Zu den ersten Meistern der Gegenwart gehört Ernst Rietschel, 1804 zu Pulwitz bei Dresden geboren, und seit 1826 ebenfalls unter Rauch's Leitung gebildet, seit 1832 in Dresden an der Akademie als Gründer einer eignen Schule thätig. Entschieden dem Geiste und der Richtung der modernen Berliner Sculptur sich anschliessend, hat er sich in derselben mit höchster Meisterschaft bewährt, die verschiedensten Aufgaben mit gleicher Trefflichkeit gelöst und sowohl in der Portraitdarstellung wie in idealen Schöpfungen, in Monumentalwerken wie in kleineren Arbeiten dieselbe Vollendung erreicht. Seine Statue Lessings, von 1847—1849 ausgeführt, trefflich gegossen und ciselirt von Howaldt in Braunschweig, wurde daselbst am 29. September 1853 enthüllt. An Kraft und Tiefe der Auffassung, an monumentaler Würde und plastischer Rundung, an Feinheit der Charakterdarstellung, die bis in's Kleinste des trefflich behandelten Zeitcostüms sich erstreckt, hat die neuere Sculptur kein Werk derselben Gattung hervorgebracht, das diesem ebenbürtig wäre. — Nach dem Stich von Bretschneider.

FIG. 4. **Maria mit dem Leichnam Christi, von E. Rietschel.** – Diesen oft behandelten Gegenstand (man vgl. die Gruppe von Michel Angelo

Fig. 4 auf Taf. 72, und die Arbeit eines alten Nürnberger Meisters auf Taf. 85, Fig. 3) sehen wir hier in grossartiger Einfachheit, in einer fast architektonischen Strenge und mit der tiefen Innerlichkeit wahrhaft religiöser Empfindung dargestellt. Das Modell wurde 1847 vollendet, sodann bis 1854 in Marmor ausgeführt für den König von Preussen, der am Atrium der Friedenskirche zu Sanssouçi, eine eigene Kapelle für das schöne Werk errichten liess. Die Zartheit und Innigkeit desselben konnte in unsrer kleinen Zeichnung nur andeutungsweise gegeben werden. — Nach dem Original gezeichnet.

FIG. 5. **Statue des Paris, von A. Wredow.** – Wir fügen der auf der vorigen Tafel unter Fig. 13 gegebenen Arbeit dieses Künstlers noch seine berühmte Parisstatue hinzu, deren klassische Formvollendung ihr die Ehre der Aufnahme unter die als Musterwerke aufgestellten Abgüsse antiker Werke in der k. Akademie zu Berlin verschafft hat. — Nach dem Original gezeichnet.

FIG. 6. **Die Spinnerin, von R. Schadow.** – Rudolph Schadow, der Sohn Joh. Gottfr. Schadow's (geb. 1785, gest. 1822), in der Schule seines Vaters, sodann in Rom unter Thorwaldsen und Canova gebildet, zeichnete sich durch geistvolle Compositionen und feine naturwahre Durchführung derselben aus. Zu seinen bekanntesten Werken gehört die hier aufgenommene Spinnerin, die mehrmals in Marmor ausgeführt worden ist. — Nach dem Original gezeichnet.

FIG. 7. **Die Wasserschöpferin, von L. Wichmann.** – Dieser Bildhauer bewegt sich vorzugsweise in der Sphäre eines naiven Genre's, dessen Darstellungen er mit Feinheit durchzubilden weiss. Die Wasserschöpferin ist ein beliebtes Beispiel dieser Art. — Nach dem Original gezeichnet.

FIG. 8. **Iphigenia, von G. Heidel.** – Wir haben hier die Priesterin der Diana auf Tauris vor uns, in jener Situation, die Göthe so schön geschildert hat:

„Denn ach, mich trennt das Meer von den Geliebten,
Und an dem Ufer steh' ich lange Tage,
Das Land der Griechen mit der Seele suchend."

Dieselbe Verschmelzung tief innerer moderner Empfindungsweise mit der reinen Naivetät eines antiken Stoffes, die in Göthe's Dichtung waltet, ist auch über dies treffliche Werk eines jüngeren Künstlers der Berliner Bildhauerschule ausgegossen. Die Statue, 4' hoch in Marmor ausgeführt, vollendet im Jahr 1852, ist Eigenthum des Königs von Preussen und in Sanssouçi aufgestellt. — Nach dem Original gezeichnet.

FIG. 9. **Amazonengruppe, von A. Kiss.** – Diese berühmte Gruppe wurde 1839 im Modell vollendet, sodann in Bronze gegossen und 1843 auf der Treppenwange des Berliner Museums aufgestellt. Höchste Energie leidenschaftlicher Bewegung spricht sich in dem meisterlich durchgeführten Werke wirkungsvoll aus. Die Gruppe ist 12' hoch. Der Künstler, im Jahr 1802 geboren, erhielt ebenfalls in Rauch's Werkstatt seine Ausbildung. — Nach dem Original gezeichnet.

FIG. 10. **Der Kampf mit dem Löwen, von Alb. Wolff.** – Diese von einem jüngeren Künstler der Berliner Schule, von dessen Hand auch

die Schlossbrücke eine ihrer Marmorgruppen erhalten hat, ausgeführte Gruppe ist für die andre Treppenwange des Berliner Museums als Pendant zum Kiss'schen Werke bestimmt, dem es an ergreifender Gewalt und Wahrheit des Ausdruckes völlig ebenbürtig erscheint. — Nach dem Gypsmodell.

Fig. 11. **Der Knabe mit dem Schwan, von A. Kalide.** – Eine reizende, oft wiederholte, in Bronce und Zink gegossene und als Fontaine verwendete Composition voll Frische und natürlicher Grazie. — Die drei letzten Figuren sollen zugleich eine Anschauung von den Leistungen der Berliner Sculptur in Darstellung des Thierlebens gewähren; wir bedauern nur, nicht auch von Arbeiten anderer nicht minder ausgezeichneter Künstler, wie W. Wolff (Thierwolff), J. Franz u. A. Abbildungen geben zu können. — Nach dem Original.

Tafel IX. (115.)

DEUTSCHE SCULPTUR.

Münchener Schule.

Fig. 1. **Die Hermansschlacht, von L. von Schwanthaler.** – Einer der fruchtbarsten unter den modernen Bildhauern ist Schwanthaler (geb. 1802 zu München, gest. daselbst 1848). Wenn man die damaligen Zustände seiner Vaterstadt erwägt, so muss die geniale Kraft, mit welcher seine Natur dem bildnerischen Drange folgte und denselben zu hoher Entfaltung brachte, die grösste Bewunderung erregen. Mit reicher schöpferischer Phantasie begabt, hat sein rastloser Geist in kurz gemessener Lebensfrist einer Menge der verschiedenartigsten Aufgaben genügt und eine Welt von künstlerischen Werken in's Leben gerufen. Grösstentheils waren seine Arbeiten decorativer Natur, denn den meisten unter König Ludwig's glänzender Regierung geschaffenen Bauten hat er die plastische Ausstattung gegeben. In diesen Arbeiten tritt er als rascher, geistreicher, stets aus dem Vollen schöpfender Bildner auf. Weniger glücklich ist er dagegen durchschnittlich in seinen monumentalen Werken, wo die tiefere Durchdringung des Gegenstandes, die charakteristische Auffassung und die stylvolle Durchführung manchmal vermisst wird, obwohl ein bedeutendes Gefühl imponirender, monumentaler Würde ihnen stets innewohnt. Was die Stoffgebiete betrifft, so zeigt er sich nicht bloss thätig in antikisirend idealer Richtung, sondern ein neues romantisches, aus der Aufnahme mittelalterlicher Motive sich ergebendes Element wurde durch ihn besonders gepflegt. Von einem seiner berühmtesten Werke, dem Bavariakoloss gibt unsere Architekturtafel 109 eine Anschauung. Die vorliegende Figur stellt das vordere Giebelfeld der Walhalla bei Regensburg dar: fünfzehn kolossale, seit 1835 in rascher Folge entstandene Statuen, welche den Kampf der Hermannsschlacht andeuten, in der Mitte die hervorragende Gestalt des Führers, die Zeichen

römischer Gewalt mit Füssen tretend und gegen den Andrang der Römer, unter denen man den sich in sein Schwert stürzenden Varus bemerkt, die entweihte vaterländische Erde vertheidigend. — **Nach dem Stich von A. Schleich.**

Fig. 2. **Die Geburt der Aphrodite, von L. von Schwanthaler.** — Zu den reizendsten decorativen Werken des Meisters gehören die Friese mit Scenen aus der Mythe der Aphrodite, welche ein Zimmer im Obergeschoss des neuen Königsbaues zu München schmücken. Es ist eine im Ganzen geistreich lebendige, trefflich in antikem Sinn stylisirte Arbeit, meist auf rothem Grunde ausgeführt. Der in unserer Abbildung enthaltene Theil zeigt die Geburt der Anadyomene. Nereiden tragen sie in der Muschel an's Land, wo die Opferflamme auf dem Altar bereits der Göttin lodert; ein Amor mit der Fackel reitet auf einem Delphin voran, und bärtige Tritonen blasen frohlockend auf gewundenen Muscheln. — Ludwig Schwanthaler's Werke, mit Erklärungen von C. Schnaase. Düsseldorf 1839.

Fig. 3. **Statue Herder's, von L. Schaller.** — Dieser Künstler, 1802 zu Wien geboren und an der dortigen Akademie zuerst gebildet, kam 1828 nach München, wo er bei Ausschmückung mancher neuer Gebäude thätig betheiligt wurde. Obwohl seitdem der Münchener Schule angehörend, zeichnet er sich doch in seinen Werken durch manche Eigenthümlichkeit, namentlich durch Streben nach individueller Charakteristik aus. Ein Beispiel dieser Richtung führen wir in der 1847 im Gypsmodell beendeten, von F. Miller gegossenen und am 25. August 1850 in Weimar enthüllten Statue Herder's vor, welche in treuer Naturwahrheit und mit feiner Empfindung den humanen, im schönsten Sinne priesterlichen Charakter des edlen Mannes zur Erscheinung bringt. Die Statue ist 10′ hoch, das Postament aus dunkelgrünem Muschelmarmor hat 9′ Höhe. — Deutsches Kunstblatt von Fr. Eggers I. Jahrg. 1850.

Fig. 4. **Chiron den jungen Achill auf der Lyra unterweisend, von Fr. Brugger.** — Wir geben hier von einem jüngeren hochbegabten Bildhauer der Münchener Schule, dem 1815 zu München geborenen Brugger, eine Gruppe, welche in der ihm eigenen sinnig feinen, einfach naiven Weise einen antiken Gegenstand so darstellt, dass er auch für die Gegenwart seine volle Berechtigung gewinnt. Das liebenswürdige Werk ist eine der jüngsten, erst im Gypsmodell vollendeten Arbeiten des Künstlers. — Nach einer Photographie von Fr Hanfstängl gezeichnet von J. Schnorr.

Fig. 5. **Maria mit dem Leichnam Christi, von F. Widnmann.** — Dieser Künstler (1812 in Eichstädt geb.) hat sich, der Richtung Brugger's verwandt, in den Geist der antiken Kunst mit lebendiger Frische und feiner Empfindung versenkt, wie namentlich sein trefflich componirter und ausgeführter Herkulesschild beweist. Unsre Darstellung gilt einem seiner neuesten Werke, welches grosse Schönheit der Formengebung mit tiefem Ausdruck des Seelenschmerzes vereint und in seiner Composition und Auffassung interessante Vergleichungspunkte mit der auf der vorigen Tafel unter Fig. 4 dargestellten Gruppe von Rietschel darbietet. — **Nach einer Photographie von Fr. Hanfstängl gezeichnet von J. Schnorr.**

FIG. 6. **Bacchuszug, von E. Hähnel.** – Wenn wir Ernst Hähnel den Münchener Bildhauern zugesellen, so geschieht dies nicht sowohl weil ein Schulzusammenhang ihn mit denselben verbände, sondern weil er, wenngleich auf selbständigem Wege, zur Richtung der Münchener Kunst gelangt ist. Im Jahre 1811 zu Dresden geboren, verdankt er seine Ausbildung weniger einem bestimmten Meister, als vielmehr den wechselnden Eindrücken, welche ein längerer abwechselnder Aufenthalt in München, Rom und Florenz auf ihn ausgeübt hat. Seit 1848 hat er als Professor in seiner Vaterstadt Dresden selbst eine Schule von jüngeren Künstlern um sich versammelt. Auch er ist vorzugsweise dem hohen Geiste antiker Kunst zugewandt, deren Stoffe er mit grosser Freiheit und Genialität behandelt. Zugleich haben die kühnen Schöpfungen Michelangelo's und aus neuerer Zeit Genelli's (dessen Kunstweise wir auf Tafel 125 darstellen) bedeutend auf ihn eingewirkt. Unsere Abbildung giebt einen kleinen Theil des geistreich componirten Bacchuszuges, den er bis 1840 als Fries für die Aussenseite des Theaters zu Dresden (vgl. Tafel 110) arbeitete, ein Werk voll sprühenden Lebens und klassischer Schönheit. — Nach einer Originalzeichnung des Künstlers gezeichnet von L. Pietsch.

FIG. 7. **Statue Raphael's, von E. Hähnel.** – Diese elegante Statue, in welcher feine Charakteristik des Individuellen mit idealer Auffassung und Behandlung der Formen sich harmonisch vermählt, ist ursprünglich für die Façade des neuen Museums zu Dresden gearbeitet, sodann aber von dem Künstler mit gewissen Abänderungen im Einzelnen selbständig wiederholt worden. Unsre Abbildung gilt der jüngeren Bearbeitung. — Nach einer Originalzeichnung des Künstlers gezeichnet von L. Pietsch.

Tafel X. (116.)

ÖSTERREICHISCHE SCULPTUR.

FIG. 1. **Der heilige Georg, den Drachen tödtend, von Fernkorn.** – Die Leistungen der modernen österreichischen Sculptur bieten nicht das Bild einer geschlossenen Schule, sondern mehr einer Anzahl bis jetzt noch vereinzelter persönlicher Bestrebungen dar. Indess ist am meisten der Einfluss München's und der Schwanthaler'schen Werke bei den Erzeugnissen der wenigen österreichischen Künstler, welche sich seither auf diesem Felde irgend hervorgethan haben, bestimmend gewesen. In Wien hat diese Kunst ohnedies keine feste Tradition gehabt, obwohl zu Anfang dieses Jahrhunderts Franz von Zauner in beachtenswerther Weise dort hervortritt. Sein ehernes Reiterstandbild Kaiser Joseph II. (1806 errichtet), zeigt gleich den Karyatiden des Portals am Palaste des Grafen Fries (jetzigen Palais Sina), bei strenger Gebundenheit an die antiken Stylgesetze feines Gefühl für Maass und Schönheit und sorgsame Ausführung. Doch scheint dieser Meister einen nachhaltigen Einfluss nicht geübt zu haben, wenigstens tragen die neueren Leistungen der Sculptur

dort ein mehr romantisches Gepräge. Wir geben als Beleg zunächst das dramatisch wirksam componirte und recht tüchtig behandelte kolossale Reiterbild des heiligen Georg, welches der Graf Montenuovo im Jahr 1852 für den Brunnen im Hofe seines Palastes zu Wien giessen liess. Fernkorn, von Geburt ein Preusse (1814 in Erfurt geb.), hat seine künstlerische Ausbildung vorzugsweise unter Schwanthaler in München erhalten. — Nach dem Original gezeichnet.

FIG. 2 und 3. **Kriegerstatuen, von Hans Gasser.** — Diese beiden Statuen gehören zu den Bildwerken, mit welchen der Kärnthner Hans Gasser das Aeussere des auf unserer Tafel 111, Fig. 3 abgebildeten Commandanturgebäudes am neuen Arsenal zu Wien geschmückt hat. Dieselben sind in ansprechend decorativer Weise in Sandstein ausgeführt, einem Materiale, welches mehrfach an den neueren Bauwerken in Wien zum Zwecke plastischen Schmuckes verwendet worden ist. Dass dasselbe eine feinere Durchbildung über einen gewissen Grad hinaus nicht gestattet, liegt in der Natur der Sache, und dass die Mehrzahl der modernen plastischen Arbeiten in Wien in Folge dessen über eine allgemeinere decorative Bedeutung nicht hinauskommt, ist die nothwendige Folge davon. Für kein bedeutenderes, von einem Wiener Künstler ausgeführtes Denkmal ist unsres Wissens der Marmor in Anwendung gekommen. — Nach den Originalen gezeichnet.

FIG. 4 und 5. **Statuen von Joseph Gasser.** — In den Arbeiten dieses aus Tyrol gebürtigen Bildhauers giebt sich ein lebendiges Gefühl für die schlichte Innigkeit mittelalterlicher Plastik zu erkennen. Mit welcher Empfindung und Sorgfalt er namentlich kirchliche Gegenstände zu behandeln pflegt, beweisen diese beiden in einer Seitenkapelle des Stephansdomes zu Wien befindlichen Statuen. — Nach den Originalen gezeichnet.

FIG. 6. **Die Heiligen Cyrillus und Methodius, von Em. Max.** — In Prag hat die Sculptur in neuerer Zeit durch Aufstellung mehrerer öffentlicher Denkmäler sich vielseitiger, als seither in Wien geschehen, bethätigen können. Ausser einigen berühmten auswärtigen Bildhauern, die dabei beschäftigt wurden, wie Hähnel am Monument Karls IV. in Prag und Schwanthaler an den Statuen der böhmischen Walhalla zu Liboch, sind auch einheimische Künstler durch tüchtige Arbeiten vertreten, von denen wir hier die bemerkenswerthesten vorführen. Das Marmor-Denkmal der beiden ersten Apostel der Slaven, der Heiligen Cyrillus und Methodius, ist von Kaiser Ferdinand I. in die Theinkirche zu Prag gestiftet worden. Der Umstand, dass der heilige Methodius zugleich Maler war, ist nicht bloss für die Auffassung seiner Gestalt, sondern auch für die das Postament umgebenden Bronzereliefs, welche die Unterweisung und Bekehrung der heidnischen Slaven darstellen, als bildnerisches Motiv verwendet worden. Das überlebensgross ausgeführte Denkmal wurde im Jahr 1846 zu Rom vollendet. — Nach dem Stich von Konrad Wiesner.

FIG. 7. **Die heilige Ludmilla, von Em. Max.** — Ludmilla, die erste christliche Herzogin von Böhmen, wurde auf Befehl der heidnischen Herzogin Drahomira in ihrer Burg Tetin erdrosselt. Der Bildhauer hat die Heilige dargestellt, wie sie eben, beim Gebete knieend, von den

Meuchelmördern getödtet worden ist; am Fusse des Pultes, auf welchem ihr Gebetbuch geöffnet liegt, ist sie hingesunken; die Herzogskrone liegt neben ihr, und ihre rechte Hand hält noch das Kreuz. Die Statue ist recht fein und tüchtig in Marmor ausgeführt, Haltung und Gebärde sprechend und ausdrucksvoll, die Formen edel und von der Gewandung klar hervorgehoben. Das Werk wurde in Rom gearbeitet und zu Prag in der Metropolitankirche S. Veit auf dem Hradschin aufgestellt. — Nach dem Stich von K. Wiesner.

Fig. 8 und 9. **Statuen von Joseph Max.** — Dieser Bildhauer (geb. 1804, gest. 1855) hat gleich seinem vorhergenannten Bruder eine umfassende bildnerische Thätigkeit ausgeübt, die vorzugsweise freilich decorativer Natur war. Seine Arbeiten bekunden im Allgemeinen einen glücklichen Sinn für charakteristische Auffassung und eine gewisse lebendige Frische der Behandlung. Wir geben hier zwei Figuren vom Denkmal Kaiser Franz I. zu Prag, dessen architektonische Gesammtanlage auf Tafel 111 unter Fig. 4 dargestellt worden ist. Die Gestalt des Bergknappen mit dem Grubenlicht bezeichnet den durch seine Eisenbergwerke bekannten Berauner Kreis; der Jäger mit Falke, Hasen und Rebhühnern vertritt den Czaslauer Kreis. Das ganze Denkmal ist sammt den Figuren vorzüglich schön und sorgsam in Sandstein gearbeitet. — Nach den Originalen gezeichnet.

Fig. 10. **O'Donnell's Schild, von Josef Cesar.** — Um eine Anschauung vom Styl österreichischer Graveurarbeit zu geben, haben wir den Schild gewählt, den die österreichische Armee dem Retter des Kaisers beim Mordanfall vom 18. Februar 1853, dem Oberst Grafen O'Donnell gewidmet hat. Die Darstellungen des Schildes umfassen die Doppel-Idee, die glückliche Rettung des Staatsoberhauptes zu feiern und die kriegerischen Tugenden zu verherrlichen. Das Mittelrund zeigt den h. Michael, der den Drachen bekämpft. Die Kreuzform, die sich daran schliesst, hat ausser ihrer allgemeinen symbolischen Bedeutung noch die spezielle Beziehung auf O'Donnell's Wappen. In den Ausschnitten des Kreuzes sind die allegorischen Figuren von Muth und Stärke, Vaterlandsliebe und Treue, Einheit und Sieg, Ruhm und Ehre dargestellt. Die Embleme der Kreuzarme, mit Ausnahme des einen, welcher den Doppeladler zeigt, gelten den verschiedenen Waffengattungen der kaiserlichen Armee. Die Widmungs-Umschrift am Rande des Schildes unterbrechen Felder mit den Namen denkwürdiger österreichischer Siege, eingefasst und beschützt gleichsam durch Kriegerfiguren der einzelnen Truppenabtheilungen. Der Entwurf des Schildes rührt vom Architekten Ed. van der Nüll und dem Historienmaler Karl Mayer her; ausgeführt wurde derselbe von dem Modelleur und Graveur Joseph Cesar und in einer Grösse von 2′ 9″ Durchmesser in Silber hergestellt.

Tafel XI. (117.)

DEUTSCHE SCULPTUR.

Meister verschiedener Schulen.

FIG. 1. **Orest, von den Furien verfolgt, Gruppe von E. Rietschel.** – Um einige Ergänzungen zu den vorhergehenden Tafeln deutscher Sculptur zu geben, beginnen wir mit einer der vorzüglichsten grösseren Compositionen Rietschel's, welche diesen vortrefflichen bereits auf Tafel 114 vertretenen Meister in umfassenderer Weise zu repräsentiren geeignet ist. Diese Darstellung, ebenso ausgezeichnet durch klare Gliederung, rhythmische Bewegung der Gruppen und geistvolle Raumbenutzung, wie durch lebendige Wahrheit des Ausdrucks und hohe Formvollendung, schmückt das nördliche Giebelfeld des auf Tafel 110 abgebildeten Theaters zu Dresden. Der Künstler hat in gedrängter Kürze die Mythe des Orest nach ihren Hauptzügen und ihrem ideellen Kern darzustellen gewusst. Rechts erblicken wir am umgestürzten Altar den erschlagenen Aegisth und hart daneben die vom eigenen Sohne getödtete Klytämnestra. Klage erhebt sich über sie, aber zugleich auch die Rache in den Gestalten der Furien, die den Muttermörder gierig verfolgen. Aber Dionysos, der Beschützer der tragischen Dichtung, tritt zwischen die Rachegeister und ihr Opfer, das sich hülfesuchend zu Athene's Füssen geflüchtet hat. Diese erhebt abwehrend die Hand, und hinter ihr harren schon die ehrwürdigen Richter des Areopags, um den Schuldigen frei zu sprechen. Die sühnende Kraft der Tragödie konnte nicht sinniger dargestellt werden. Das schöne Werk ist in Sandstein ausgeführt. — Nach dem Stich von T. Langer.

FIG. 2. **Aus dem Eleusinischen Feste, von J. M. Wagner.** – Zu den älteren Bildhauern, welche noch in strenger Gebundenheit die Antike zum Vorbilde genommen haben, gehört Johann Martin Wagner, geb. 1777 zu Würzburg, seit 1821 in Rom lebend. Unsere Abbildung giebt einen Theil seiner im Jahr 1817 erschienenen Composition eines Frieses nach dem „Eleusinischen Fest“ von Schiller. Es ist der Moment, wo die milde Göttin die verwilderten Menschen reinere Opfer von den Früchten des Feldes bringen lehrt, und Zeus mit seinem Blitze wohlgefällig das Opfer verzehrt:

„Und gerührt zu der Herrscherin Füssen
Stürzt sich der Menge freudig Gewühl,
Und die rohen Seelen zerfliessen
In der Menschlichkeit erstem Gefühl,
Werfen von sich die blutige Wehre,
Oeffnen den düster gebundenen Sinn
Und empfangen die göttliche Lehre
Aus dem Munde der Königin.“

FIG. 3. **Maria mit dem Kinde, von Konrad Eberhard.** – In den Werken dieses im Jahr 1768 im Allgau geborenen Künstlers drückt

sich, im Gegensatz zu der antikisirenden Richtung der damaligen Plastik, jene zartsinnige, innig naive Religiosität aus, welche aus den mittelalterlichen Werken zu uns spricht. Es ist etwas von dem Liebreiz und der Seelenschönheit des Fiesole darin. Diese Richtung, die auch an dem Tyroler Gasser (vgl. Tafel 116, Fig. 4 und 5) hervortrat, beruht auf einer ununterbrochenen Tradition, welche in manchen Gebirgsthälern jener Gegenden sich bei den Familien der einfachen Bildschnitzer vom Vater auf den Sohn seit Jahrhunderten als direkter Nachklang mittelalterlicher Empfindungsweise fortgeerbt hat. Das hier abgebildete Werk, ungefähr lebensgross in Sandstein gearbeitet, schmückt den Wallfahrtsort Maria-Eich bei München. — Gezeichnet von P. Herwegen.

FIG. 4. **Das Säen, Relief von Henschel.** — Dieser Bildhauer (geb. 1782 in Cassel, gest. daselbst 1850) empfing seine ersten künstlerischen Anregungen aus Werken, welche, der damaligen Geistesrichtung gemäss, eine kalte Klassicität erstrebten. Um so höher ist die Selbständigkeit zu schätzen, mit welcher er sich einen feinen angebornen Natursinn bewahrte, der mit Vorliebe in der Darstellung zarter und besonders religiöser Stoffe sich erging, ohne in die Befangenheit einer conventionellen Auffassungsweise zu verfallen. Sein Hauptwerk ist das 1836 vollendete Bonifaciusdenkmal zu Fulda. Wir geben hier eine seiner kleineren Compositionen, in denen sich das Innige und Feine seiner Empfindung klar ausspricht. Dieselbe ist sammt einem Pendant: „das Erndten“ für einen landwirthschaftlichen Verein ausgeführt worden. — Nach einem Gypsabguss gezeichnet.

FIG. 5. **Maria mit dem Leichnam Christi, von Achtermann.** — In dieser Gruppe, dem Werke eines westfälischen Bildhauers, der vorzugsweise eine streng christliche Richtung in seinen Arbeiten verfolgt, bietet sich der Anlass zu einem interessanten Vergleich mit den auf Taf. 114 und 115, sowie auf Tafel 72 und 85 des Atlasses dargestellten Behandlungen desselben für die Plastik so ergiebigen Thema's. Die Gruppe wurde zu Rom in Marmor ausgeführt und steht seit 1850 im Dom zu Münster. — Nach einem Gypsabguss gezeichnet.

FIG. 6. **Amazonengruppe von Emil Wolff.** — Diese lebendig gedachte und in edlem Styl behandelte Marmorgruppe, welche eine zum Tode verwundete Amazone, unterstützt von einer herbeigeeilten Waffengefährtin zeigt, wurde im Jahr 1841 zu Rom vollendet und vom Earl von Grosvenor für seine Kunstsammlung in London erworben. Der Künstler, geb. zu Berlin 1802, weilt seit 1823 fast ausschliesslich in Rom, wo er eine Menge besonders durch Anmuth und feine Naturwahrheit ausgezeichneter Werke genreartigen wie heroischen Inhalts geschaffen hat. Auch eine der Marmorgruppen auf der Berliner Schlossbrücke ist von ihm gearbeitet. Die Figuren unserer hier dargestellten Gruppe haben 6' Höhe. — Kunstblatt 1841. S. 190.

FIG. 7. **Statue des Astronomen Olbers, von Steinhäuser.** — Als der berühmte Astronom Olbers im Jahr 1830 sein Doctorjubiläum feierte, wurde ihm die Ehre zu Theil, dass die Stadt Bremen die Statue ihres verdienten Bürgers aufzustellen beschloss. Karl Steinhäuser, zu Bremen

1813 geboren, in Rauch's Schule gebildet, wurde mit der Ausführung in Marmor betraut. Die Enthüllung des Denkmales fand am 11. October 1850 statt. Die Statue 9' 2" hoch, auf einem Postamente von 7' 4" Höhe, steht auf einem freien Platze in den Wallanlagen der Stadt. Edles Naturgefühl, wie es sich, allerdings zum Weichen und selbst Sentimentalen hinneigend, in den zahlreichen vorzüglich dem naiven Genre angehörenden Arbeiten Steinhäusers kund gibt, verbindet sich hier mit einer überaus glücklichen und treffenden Charakteristik. Am Postamente befinden sich Reliefs, welche den Gefeierten als Astronom und Arzt darstellen. Man sieht die einherschwebenden Gestalten der Pallas und Vesta (deren Entdecker Olbers war), den in die Betrachtung des Himmels versenkten Astronomen und den einem Kranken Hülfe bringenden Arzt. — Kunstblatt 1846. S. 121.

Fig. 8. **Ein Rossebändiger, von Hofer.** — Dieses mit grosser Eleganz und Feinheit in carrarischem Marmor ausgeführte Werk ist eine der beiden Gruppen, welche der Stuttgarter Bildhauer Hofer auf Befehl des Königs von Württemberg gearbeitet hat. Sie wurden im Jahr 1848 vollendet und im dortigen Schlossgarten aufgestellt. — Nach dem Original gezeichnet von J. Schnorr.

Fig. 9. **Ein Rossebändiger, vom Baron von Klodt.** — Wir geben hier ein Werk, welches mit der vorigen Darstellung den Gegenstand gemein hat, in der Auffassung und Behandlung aber wesentlich abweicht. Es ist nämlich, gleich einem Pendant, sammt welchem es vor dem nördlichen Hauptportale des Königlichen Schlosses zu Berlin aufgestellt ist, in Erz gegossen und mit energischem Natursinne durchgeführt. Die beiden Werke, Arbeiten des Petersburger Bildhauers Baron von Klodt, kamen im Jahr 1842 als Geschenke des Kaisers Nikolaus an seinen königlichen Schwager nach Berlin. — Nach dem Original gezeichnet.

Tafel XII. (118.)

FRANZÖSISCHE UND BELGISCHE SCULPTUR.

Fig. 1. **Giebelfeld der Deputirtenkammer zu Paris, von Cortot.** — Wie die Sculptur in Frankreich zu Anfang des jetzigen Jahrhunderts sich von der manieristischen Entartung der vorigen Epoche durch Rückkehr zum Studium der Antike zu heilen suchte, ist am Beispiele Chaudet's auf Tafel 103, Fig. 5 gezeigt worden. Indess war, im inneren Zusammenhang mit dem Streben des Kaiserthums, durch den nachgeahmten Pomp der römischen Imperatoren den Sinnen des Volkes zu imponiren, auch die Kunst mehr dem überkräftigen Pathos der römischen, als der einfach hohen Würde der griechischen Plastik zugeneigt. Dadurch und durch eine geistige Verwandtschaft des französischen Volksgeistes, der in äusserlicher Repräsentation und selbst in theatralischem Affekt sich auszusprechen liebt, kam ein leerer und kalter Formenprunk in die französische Sculptur. Als man darauf diese Einseitigkeit erkannte und,

unterstützt von dem Bedürfnisse des Volkes und der Regierung nach künstlerischem Schmuck des Lebens, mit zahlreichen tüchtigen Kräften und bei einer Menge zum Theil bedeutender Aufgaben, wohin die Ausschmückung des Arc de l'Etoile, des Pantheon, der Madeleine, der Deputirtenkammer, der Kirche S. Vincent de Paul und viele andere öffentliche Werke gehören, nach einem freieren, naturgemässeren Styl strebte, verfiel man in entgegengesetzte Extreme, von denen sich nur wenige maasvollere Geister, denen die griechische Antike in ihrer unerreichten Hoheit als Vorbild diente, fern zu halten wussten. Einerseits suchte man durch oberflächlich sinnlichen, selbst üppigen und lüsternen Reiz der Formen bloss das Auge zu bestechen und wusste durch eine raffinirte Technik diese Tendenz zu unterstützen, durch ein Haschen nach leidenschaftlichen, outrirten, mehr malerisch als plastisch gedachten Motiven den durch dies äusserliche Treiben rasch abgestumpften Sinn auf's Neue zu erregen. Andrerseits fasste man die vereinzelte Wirklichkeit des Individuellen mit ganzer Schärfe in's Auge, ohne sie jedoch durch die Anforderungen idealer Schönheit zu verklären, vielmehr bis zu eigensinnigster Nachahmung des Naturzufälligen dieselbe verfolgend. In beiden Fällen ist von einem streng plastischen Styl, von den höheren Gesetzen der Composition, von idealer Auffassung und schlichter Durchführung nicht die Rede; und wenn auch bei der Massenhaftigkeit der für öffentliche Zwecke erheischten Produktionen die französische Plastik eine hohe decorative Bedeutung, eine gewisse Lebensfülle und Frische eine Kühnheit und Energie der Erfindung, eine sinnliche Kraft und Glut, eine mehr dem Handwerklichen sich zuneigende Rüstigkeit der Praktik gewonnen hat, so fehlt ihren monumentalen Werken dagegen meistentheils die Ideenfülle, die Gemüthswärme, die Gedankentiefe und der edle Styl der deutschen Sculptur. Wir geben im Folgenden eine Auswahl von Werken, bei denen es uns mehr auf Belege für unsre allgemeine Charakteristik, als auf die Persönlichkeiten der Meister selbst ankommt; sonst hätten wir Namen wie Rude, Duret, Clésinger und besonders den trefflichen Thierbildner Barye u. A. nicht übergehen dürfen. — Zu den stylvollsten Leistungen der modernen französischen Plastik gehören die Arbeiten J. P. Cortot's (geb. 1787, gest. 1843 zu Paris). Das hier abgebildete Giebelfeld der Deputirtenkammer zu Paris zeigt Klarheit und Einfachheit der Composition, eine maassvolle und natürliche Behandlung der Formen; nur in den Gewändern ist eine zu wenig freie, lebendige Behandlung des antiken Costüms auffallend. Die mittlere Gestalt ist die Schutzgottheit Frankreichs, in der Hand die Charte von 1830 haltend, ihr zur Rechten die Stärke, zur Linken das Gesetz. Von beiden Seiten nahen dem Throne die Repräsentanten der geistigen und materiellen Kräfte des Volkes, rechts Baukunst, Bildhauerei, Dichtkunst, Malerei, Handel und Ackerbau, denen sich Fluss- und Meergottheiten anschliessen, links der Krieger, der Gesetzgeber, die Messkunst, sodann die Schifffahrt sammt der Himmelskunde und dem Bergbau, und hinter ihnen Frieden und Ueberfluss. — Kunstblatt 1846. Nro. 2.

Fig. 2. **Die leichte Poesie, Statue von James Pradier.** — Dieser Künstler (geb. 1792 zu Genf, gest. 1852 zu Paris) ist unübertrefflich in der Darstellung der weiblichen Schönheit, in der üppigen Entfaltung ihrer sinnlichen Erscheinung. Seiner unermüdlichen Thätigkeit, seiner rastlosen Einbildungskraft verdankt man eine Unzahl von Werken, denen er durch die meisterhafteste Behandlung des Marmors eine hohe Vollendung zu geben wusste. Obwohl er auch in anderen Gebieten der Sculptur thätig gewesen ist, war die Welt des antiken Heidenthums das Lebenselement seiner Kunst, nur sind seine Gestalten nicht so rein und naiv wie die der griechischen Plastik. Wir geben als Beispiel seiner Richtung die Muse der leichten Dichtung, eine Arbeit vom Jahr 1846. — L'Artiste 1852.

Fig. 3. **Statue Matthieu's de Dombasle, von P. J. David (d'Angers).** — Im entschiedensten Gegensatz gegen ideale Schönheit und plastischen Styl hat David (geb. 1793 zu Angers, gest. 1856), sich ausschliesslich dem Streben nach schärfster Charakteristik zugewandt. Mit rücksichtslosem Naturalismus sucht er allen Zufälligkeiten individueller Bildung nachzugehen, ohne in Auffassung, Composition oder Durchführung dem idealen Princip der Plastik das geringste Recht einzuräumen. Vorzugsweise hat er sich der Bildnissdarstellung gewidmet und eine grosse Anzahl bedeutender Zeitgenossen in Büsten und Medaillons portraitirt, meistens geistreich und lebendig, aber immer ohne höheren Styl. Sein umfangreichstes Werk ist das Relief im Giebelfelde des Pantheons. Wir geben als charakteristisches Beispiel seiner Auffassungsweise die Portraitfigur des berühmten, sowohl theoretisch als praktisch wirksamen Agronomen Matthieu de Dombasle von Nancy. — L'Artiste 1851.

Fig. 4. **Orest, von Ch. Simart.** — Einer strengeren, der antiken Kunst sich anschliessenden Auffassung ist Charles Simart (geb. 1808 zu Troyes), der Schüler von Pradier und Ingres, zugethan. Sein „Orest, am Altar der Pallas Athene Zuflucht suchend" war eins der ausgezeichnetsten Marmorwerke der Pariser Ausstellung vom Jahr 1840. — Nach einer Zeichnung Paul Flandrin's im Album du Salon de 1840.

Fig. 5. **Olympia, von Etex.** — Auch dieser Bildhauer (geb. 1808) hat sich als Schüler von Pradier und Ingres vorzüglich den Einflüssen der Antike hingegeben, verfolgt jedoch zugleich wie Simart in manchen seiner Arbeiten die Richtung auf tiefere psychologische Charakteristik, auf affektvolle Darlegung der Leidenschaft. So in dieser seiner Statue der Olympia, welche im Pariser Salon des Jahres 1841 ausgestellt war. — Album du Salon de 1841.

Fig. 6. **Andromeda, von J. Lescorné.** — Diese in Parischem Marmor ausgeführte, im Pariser Salon von 1840 ausgestellte Statue giebt ein interessantes Beispiel von der naturalistischen Freiheit und der psychologischen Feinheit, mit welcher die moderne französische Plastik die antiken Stoffe zu behandeln liebt. Lescorné ist 1802 zu Langres geboren. — Album du Salon de 1840.

Fig. 7. **Faun und Centaurin, von A. Courtet.** — Voll üppiger, kecker Lebenslust, bezeichnet diese Gruppe des Lyoner Bildhauers Courtet den Gipfelpunkt, den die moderne französische Plastik nach dieser Seite

der Auffassung erreicht. Dabei ist sie geschmackvoll aufgebaut, von gefälliger Anordnung, in der Behandlung des Einzelnen freilich mehr an die Renaissance als an griechische Werke erinnernd. Sie wurde 1852 auf Befehl des Ministers des Innern in Bronce ausgeführt. — L'Artiste 1851.

FIG. 8. **Der verliebte Löwe, Marmorgruppe von W. Geefs.** — Wir schliessen hier einige Werke belgischer Sculptur an, welche sich unter dem Einfluss der französischen Plastik in verwandter Weise entwickelt hat. Der berühmteste unter den belgischen Bildhauern ist Wilhelm Geefs, geb. 1806 zu Antwerpen, dort zuerst gebildet, dann Schüler des älteren Ramage zu Paris, seit 1830 in Brüssel mit Ausführung verschiedener öffentlichen Denkmäler, sowie mancher idealen und Portraitdarstellungen beschäftigt. Von ihm sind die Denkmale des Grafen von Merode, des Generals Belliard, die Statuen Ruben's in Antwerpen, Grétry's in Lüttich und Karl's des Grossen zu Maestricht, sowie das grosse Monument auf dem Märtyrerplatze zu Brüssel, den im Freiheitskampfe 1830 gefallenen Helden errichtet. Im Allgemeinen weniger glücklich in monumentalen Aufgaben, zeichnet sich dieser Künstler dagegen in idealen und genrehaften Schöpfungen, sowie in Bildnissen durch feinen Natursinn und edles Formengefühl aus. Unsre Abbildung giebt eine seiner sinnigsten Compositionen, eine Zierde der Londoner Ausstellung von 1851. — Nach dem Stich von Baker im Art-Journal. Februarheft 1855.

FIG. 9. **Statue Gottfried's von Bouillon, von E. Simonis.** — Ein anerkennenswerthes Werk monumentaler Kunst ist das kolossale broncene Reiterstandbild des berühmten Kreuzfahrers, im September 1848 zu Brüssel auf der Place royale aufgestellt. Der Bildhauer hat den Moment gewählt, wo Gottfried den Rittern, welche er einst hier auf derselben Stelle versammelt hatte, die begeisterten Worte „Gott will es“ zuruft. Die Haltung ist kräftig, die Bewegung schwungvoll, der Ausdruck feurig, und die Durchführung zeugt von feinem Natursinn.

FIG. 10. **Der gefangene Cupido, von C. A. Fraikin.** — Dies anmuthig erfundene und mit naiver Zartheit gefühlte Werk sah man auf der Ausstellung im Londoner Industriepaluste vom Jahr 1851. — Nach dem Stich von Baker im Art-Journal. Oktoberheft 1851.

Tafel XII. A. (118 A.)

ITALIENISCHE, ENGLISCHE UND VERWANDTE SCULPTUR.

FIG. 1. **Basrelief eines Grabmals, von Pietro Tenerani.** — In der italienischen Plastik hat sich seit Canova (vgl. Tafel 103) eine reine, edle, wenn gleich manchmal etwas weichliche Auffassung der Formen, gestützt auf das Studium der besten antiken Werke, Bahn gebrochen. Aber auch weiterhin ist der Einfluss Canova's ein eindringender und nachhaltiger geworden, wie denn Rom selbst für die grosse Mehrzahl der modernen Plastiker die Hochschule geblieben ist. Eine unübertreffliche Meisterschaft bewähren die italienischen Bildner, gestützt auf eine altüberlieferte,

ununterbrochene Tradition, in der Behandlung des Marmors, die nicht selten aber durch die Virtuosität auf die Abwege malerischen Raffinements und übertriebener Effekthascherei geräth. Der bedeutendste und stylvollste unter den modernen italienischen Plastikern ist unbedingt Tenerani, geb. in Carrara, Schüler von Canova und Thorwaldsen in Rom. Sowohl in zahlreichen christlichen wie in trefflichen mythologischen Darstellungen hat er sich als Meister bewährt. Unsere Abbildung gilt einem 1826 in Marmor ausgeführten Relief für das Grabmal einer vornehmen Engländerin. Die Auffassung ist im reinsten klassischen Style gehalten. Ueber das Ruhebett der Sterbenden, welchem der Genius des Todes bereits naht, beugt sich in stummem Schmerz der Gatte. Tiefe Wahrheit und Innigkeit der Empfindung, Schönheit und Adel der Composition, Meisterschaft der Durchführung verleihen diesem Werke einen hohen Rang. — Giornale di belle arti. Roma 1830. Tav. XXI.

Fig. 2. **Der wiederbelebende Amor, Statue von Carlo Finelli.** — Zu den tüchtigsten Darstellern antiker Stoffe gehört Carlo Finelli (geb. um 1800 zu Carrara). Seine Werke sind voll Charakter und Leben; besonders wendet er sich der Nachbildung des weiblichen Körpers zu, den er mit hoher Anmuth und reiner Schönheit wiedergiebt. Naiv und graziös ist die von uns aufgenommene Marmorstatue eines Liebesgottes, der in der Hand einen erstarrten Schmetterling, das zarte Bild der Psyche, neu zu beleben sucht. Das Werk befindet sich in der Sammlung des Herzogs von Devonshire zu Chatsworth. — Art-Journal April 1855. Nach dem Stich von C. Knight.

Fig. 3. **Statue Galilei's, von Emilio Demi.** — Dieses vortreffliche in Marmor ausgeführte Werk ist ebenso frei von äusserlichem, prätentiösem Wesen, als reich an feiner Charakteristik und lebenswahrem Ausdruck. Der berühmte Astronom sitzt, in der Hand die Erdkugel haltend, in ruhiger Stellung. Nur der aufwärts gerichtete Blick verräth seine innere Bewegung, und der Mund scheint sich eben zu öffnen, um das berühmte: „Sie bewegt sich doch!“ auszurufen. Der Meister dieses tüchtigen Werkes ist in Livorno geboren. — L'ape Italiana. Anno III. Roma. Tav. 27.

Fig. 4. **Achill, vom Pfeile Appollo's getroffen, von Innocenzo Fraccaroli.** — Ebenfalls den Stoffen der antiken Mythe mit Vorliebe zugewendet, sucht Fraccaroli, einer der bedeutendsten Bildhauer Mailands, geb. zu Verona, besonders die Scenen leidenschaftlicher Erregung, energischer Kraftäusserung zur Darstellung zu bringen. Als bezeichnendes Beispiel diene sein Achill. Voll lebendigen Ausdrucks ist die Bewegung des rasch Laufenden, der plötzlich, durch den Pfeil des „fernhintreffenden“ Gottes an der Ferse verwundet, vor Schreck und Entsetzen zusammenbricht. — L'ape Italiana. Anno I. Tav. 38.

Fig. 5. **Die Vestalin, Statue von Monti.** — Ein Beispiel übertriebener, sich bis in unerlaubte Nachahmung malerischer Effekte verlierender Virtuosität in der Marmorbehandlung bietet diese Statue einer verhüllten Vestalin, die das heilige Feuer hält. Warum der Bildhauer sie knieend, mehr christlichen, als antiken Gebräuchen gemäss, aufgefasst hat, ist nicht wohl abzusehen. Das Werk kam von der Londoner Ausstellung

des Jahres 1851 in die Hände des Herzogs von Devonshire. Monti gehört zur Mailändischen Schule. — Art-Journal. Mai 1853 nach dem Stich von Artlett.

Fig. 6. **Der wachende Traum, Statue von P. Macdowell.** — Unter den jüngeren englischen Bildhauern, die besonders ideale Genrestoffe mit grosser Feinheit der Empfindung darzustellen wissen, ist Macdowell zu nennen. In der hier abgebildeten jugendlichen Mädchengestalt, in deren Behandlung die Nachwirkung Canova's sich deutlich zu erkennen giebt, wird jener Zustand träumerischen Versunkenseins, der die Seele bei wachem Körper wie in einen Schlummer zu bannen pflegt, zart und poetisch veranschaulicht. Das sorgfältig in Marmor ausgeführte Werk war im Jahr 1853 ausgestellt. — Art-Journal. October 1855, nach dem Stich von Artlett.

Fig. 7. **Amor mit dem Schmetterling, von J. Gibson.** — Dieses anmuthige, trefflich ausgeführte Marmorwerk veranschaulicht die zarte Formenschönheit, in welcher derselbe Bildhauer Stoffe eines idealen Genres zu behandeln weiss. — L'ape Italiana. Anno III. Roma. Tav. 15.

Fig. 8. **Grabmal der Herzogin von Leicester, von John Gibson.** — Von der Wiedergeburt der englischen Plastik, durch John Flaxman, den hochbegabten Erneuerer hellenischen Geistes, ist auf Tafel 103 (vgl. auch Taf. 104) eine Anschauung gegeben worden. Mehr indess als Flaxman's hohe Einfachheit hat die elegante Glätte und Weichheit Canova's einen bestimmenden Einfluss auf die englische Sculptur geübt. Obwohl ein so grossartiges, an bedeutenden Männern und denkwürdigen Erinnerungen reiches Staatsleben wie das grossbritannische genug Anlass zur Entfaltung einer monumentalen Plastik bieten sollte, hat sich dieser höchste Zweig der Bildnerei am wenigsten dort entwickelt. Weit entfernt, darin die deutschen Werke zu erreichen, bleibt sie selbst hinter den französischen entschieden zurück. Dagegen hat die Portraitdarstellung, so wie das Genre sich grosser Pflege in England zu erfreuen, und in letzterer Gattung ist es namentlich das Beispiel Canova's, welches für die dortigen Bildhauer wie für das Publikum am meisten Anlockendes hat. Unter den Künstlern dieser Richtung ist John Gibson gegenwärtig der Chorführer. Geboren 1791 zu Conway, studirte er zu Rom, anfänglich unter Canova's, dann unter Thorwaldsen's Leitung. Besonders in seinen Darstellungen mythologischer Stoffe ist er voll Grazie, voll reinen und edlen Formgefühls, jedoch oft nicht ohne eine gewisse Weichlichkeit; in seinen Portraitdarstellungen weiss er sich nicht von der Herrschaft antiker Gewandung frei zu machen, wie das übrigens tüchtige Standbild des Ministers Huskisson zu Liverpool und neuerdings (1847) die Statue der Königin Victoria im Buckinghampalaste beweisen. An letzterer hat er, nach dem Vorgange griechischer Plastik, auch einen Versuch mit bunter Bemalung gemacht, der jedoch wenig Beifall erworben hat. Wir geben seine schöne Composition vom Grabmale der Herzogin von Leicester, welches, in carrarischem Marmor ausgeführt, sich in der Kirche zu Longford (Grafschaft Derby) befindet. In geistvoll sinniger Weise wusste der Bildhauer durch den Engel, der das eben geborne Kind zu sich genom-

men hat und die Mutter mit hinaufführt, die besonderen Umstände bei diesem Todesfalle zu vergegenwärtigen. — Art-Journal. Januar 1851, nach dem Stich von Baker.

FIG. 9. **Die glückliche Mutter, Gruppe von R. Westmacott.** — Einer der hervorragendsten Repräsentanten der modernen englischen Plastik ist Sir Richard Westmacott (geb. zu London 1775, seit 1792 in Rom und Paris gebildet, gest. 1856). Ausser mehreren öffentlichen Denkmälern, unter denen der kolossale Achill in Hydepark (1822), und die Monumente Nelson's in Birmingham, Fox's, Pitt's, Canning's u. A. hervorzuheben sind, ist er auch im Portrait und der Genreplastik mit Erfolg thätig gewesen. Von zwei Pendantgruppen, die er in Marmor ausführte,* „die glückliche Mutter" und „die unglückliche Mutter", wählen wir das erstere, in inniger und schlichter Weise empfundene Werk. — Illustrations of modern sculpture. London 1832, nach dem Stich von Tomkins.

FIG. 10. **Odysseus von seinem Hunde wiedererkannt, Gruppe von L. Macdonald.** — Bekannt ist die rührende Scene aus dem 17. Gesange der Odyssee, wo der heimkehrende in einen unscheinbaren Bettler verwandelte Fürst von seinem treuen Hunde wieder erkannt wird. Diesen Moment hat der Bildhauer zum Gegenstand einer lebendig empfundenen und schön durchgeführten Gruppe gemacht. Das Marmor-Original ist im Besitze des Earl von Kilmorey. — Art-Journal. December 1855, nach dem Stich von J. Brown.

FIG. 11. **Musidora, Statue von R. J. Wyatt.** — Dieser Bildhauer (geb. 1795, gest. 1850) war vorzüglich Meister in der Darstellung anmuthiger Mythenstoffe, wobei er besonders mit reinem und edlem Schönheitssinn den weiblichen Körper zum Gegenstande seiner Auffassung machte. Auch ihm war Canova Vorbild und Sporn zur Nacheiferung. Das Motiv gegenwärtiger Statue scheint ein junges Mädchen zu sein, welches eben aus dem Bade gestiegen ist oder sich in's Bad zu begeben im Begriffe steht. Das in Marmor ausgeführte Werk befindet sich im Besitze des Herzogs von Devonshire zu Chatsworth. — Art-Journal. Mai 1852, nach dem Stich von Baker.

FIG. 12. **Statue Saher's de Quincy, Earl's von Winchester, von J. S. Westmacott.** — Diese im Londoner Industriepalast 1851 ausgestellte Statue, in welcher das malerische ritterliche Kostüm des 13. Jahrhunderts mit Feinheit und Anmuth behandelt ist, gehört zu den plastischen Werken, welche für die Ausschmückung des Parlamentsgebäudes zu London (vgl. Tafel 112, Fig. 8) bestimmt sind. Die Statue soll, in Bronce gegossen, im Hause der Lords aufgestellt werden.

FIG. 13. **Nestor, von Antilochus vertheidigt, Gruppe von Alvarez.** — Wir schliessen hier einige Künstler verschiedener Länder an, die, ohne zu einer eigenthümlichen nationalen Schule zu gehören, gleich den Engländern vorzugsweise die Richtung ihrer plastischen Thätigkeit durch die moderne italienische Sculptur erhalten haben. Zu den ausgezeichnetsten dieser Art gehört Don Jose Alvarez, geb. 1768 in Andalusien, gebildet zu Paris und besonders zu Rom, wo er im Verkehr mit Canova und Thorwaldsen seine hervorragendsten Werke schuf. Er starb 1827 zu

Madrid. Seine Darstellungen bewegen sich am meisten im Gebiete antiker Stoffe, die er mit hoher Freiheit und natürlich wahrer Empfindung auffasste. Energische, leidenschaftliche Momente liebte er vorzüglich darzustellen. Ein Beispiel ist seine um 1818 in Marmor ausgeführte im Königl. Museum zu Madrid befindliche Gruppe des Antilochus, der seinen Vater Nestor vor dem Angriff des Memnon vertheidigt. Vortrefflich ist der Ausdruck der Leidenschaften in der Haltung, im Spiel der Muskeln, in den Köpfen wiedergegeben: die angstvolle Furcht des Vaters und die todverachtende Kühnheit des Sohnes, der ein Opfer seiner heldenmüthigen Kindesliebe wurde. — L'ape Italiana. **Anno I. Tav. 19.**

FIG. 14. **Der Pantherjäger, Gruppe von Jens A. Jerichau.** — Der dänische Künstler Jens Adolph Jerichau, geb. 1616 in Assens auf der Insel Fühnen, kam zuerst nach Kopenhagen auf die Akademie, dann nach Rom zu seinem grossen Landsmanne Thorwaldsen, unter dessen Leitung er sein bedeutendes Talent ausbildete. Mit einer kräftigen, energischen Auffassungsgabe weiss er besonders antike Gegenstände darzustellen. Sein im Jahr 1846 vollendeter „Pantherjäger", den wir hier aufgenommen haben, spricht die Eigenthümlichkeit seines Bildnertalentes klar aus.

FIG. 15. **Scene aus der Sündfluth, Gruppe von A. Kessels.** Diese kunstvoll, wenn auch etwas zu malerisch aufgebaute, wahr und tief empfundene Gruppe ist das Werk eines vorzüglichen niederländischen Bildhauers, Matthias Kessels (geb. 1784 zu Mastricht, gest. 1830), der zuerst in Paris, dann in Rom unter Thorwaldsen studirend, sich zu hoher Kraft, Freiheit und Reinheit des Styles aufschwang. Sowohl religiöse, als antike Stoffe wusste er meisterlich zu behandeln. — L'ape Italiana. Anno I. Tav. 9.

Tafel XIII. (119.)

DEUTSCHE MALEREI.

FIG. 1. **Die Ausgiessung des h. Geistes, von Overbeck.** — Um die Entwicklung und die mannichfachen Richtungen der modernen Malerei darzustellen, knüpfen wir an die letzte Tafel des vorigen Bandes (Tafel 106) an, deren Abbildungen uns die ersten hoffnungsreichen Keime der neu erwachten deutschen Malerei vorführen. Wie in jenen ein tiefsinniger ächt nationaler Zug sich zum erstenmale, vermählt mit der Formenreinheit und idealen Hoheit italienischen Kunstgeistes, herrlich offenbarte, so trieb nun die einmal erwachte deutsche Kunst fernerhin unter günstigen Bedingungen die reichsten und mannigfachsten Blüthen. Overbeck (geb. 1789 zu Lübeck), blieb in Rom, seine zart seelenhafte Empfindung vorzüglich in religiösen Compositionen aussprechend, während seine Kunstgenossen heimkehrten und im Vaterlande eine neue Aera freudigen, begeisterten Schaffens heraufführten. Der romantischen Darstellung aus der Geschichte Sophronia's und Olindo's, welche Tafel 106 von Over-

beck enthält, fügen wir zur Bezeichnung der Innigkeit, mit welcher er die religiösen Stoffe behandelt, eine Abbildung seiner „Ausgiessung des h. Geistes" hinzu. — Aus den Blättern der „Passion", gest. von Keller.

FIG. 2. **Die apokalyptischen Reiter, von P. v. Cornelius.** — Der gewaltigste und gedankenvollste unter den Künstlern der Gegenwart, der durch seine grossartige Thätigkeit in München und Berlin auf den verschiedensten Stoffgebieten eine seltene Freiheit und Hoheit der Anschauung, bei entschieden männlicher Gesinnung und ächt deutscher Empfindungsweise bekundet hat, Peter v. Cornelius (geb. 1787 zu Düsseldorf), ist wohl am treffendsten durch die Composition der apokalyptischen Reiter, welche mit Pest, Hunger, Krieg und Tod die Menschheit dahinraffen, zu charakterisiren. Die Grösse und schlagende Wahrheit des Ausdrucks, die ergreifende Macht der dramatischen Gestaltung ist selbst in unsrer kleinen Umrisszeichnung nicht zu verkennen. Diese Darstellung gehört zu dem Bilderkreise, den der Meister seit 1841 für den projektirten Friedhof des Domes zu Berlin im Auftrage des Königs von Preussen entworfen hat. Auf Tafel 106 ist unter Fig. 2 eine frühere Composition des Meisters abgebildet. — Nach dem Stich von Thaeter.

FIG. 3. **Christus am Oelberge, von Heinrich von Hess.** — Unter den Malern, welche durch König Ludwigs Kunstliebe in München bei einer Menge der bedeutendsten monumentalen Aufgaben beschäftigt wurden, nimmt Heinrich von Hess (geb. 1798 zu Düsseldorf) einen ausgezeichneten Platz ein. Zu seinen wichtigsten Werken gehören die Fresken in der Allerheiligen-Hofkapelle, in der Bonifacius-Basilika und das grosse Abendmahl im Refectorium des zu letzterer gehörenden Klosters, sowie die Kartons für eine Reihe umfangreicher aus der Münchener Anstalt hervorgegangener Glasgemälde, z. B. der Fenster für den Dom zu Köln und zu Regensburg. In seinen grösstentheils religiösen der monumentalen Malerei angehörenden Werken weiss er bei einer entwickelten stylistisch durchgebildeten Formgebung einen würdevollen ächt kirchlichen Charakter zu bewahren. Unsere Darstellung ist aus den Gewölbemalereien der Allerheiligen-Hofkapelle genommen, die in höchst feierlicher, bedeutender Art das alte und das neue Testament in den Hauptmomenten und deren tief symbolischer Wechselbeziehung hervorheben. Die Gemälde sind auf Goldgrund ausgeführt.

FIG. 4. **Der Nibelungen Ende, von J. Schnorr von Carolsfeld.** — Ist auf Tafel 106 unter Fig. 4 eine religiöse Darstellung aus dem grossen Bibelwerke dieses Meisters, den wir dort als einen der Wiedererwecker ächtdeutscher Kunst kennen lernten, vorgeführt, so geben wir hier ein Beispiel der bedeutsamen geschichtlichen Compositionen, mit welchen derselbe seit den dreissiger Jahren die Prachtgemächer der neuen Residenz zu München geschmückt hat. Im Erdgeschosse des Königsbaues malte er die Darstellungen aus dem Nibelungenliede, im Festsaalbau die Geschichte der drei grossen Kaiser Karls des Grossen, Barbarossa's und Rudolf's von Habsburg. Würdevoller Styl, durchdachte Composition und ächt historische Auffassung, die mit den idealen Formen individuelles Leben oft glücklich zu verbinden weiss, zeichnet diese Arbeiten aus

Auch dieser Künstler ist sonach grösstentheils mit monumentalen Werken, selten mit einem Oelgemälde aufgetreten. Unsere Darstellung bezeichnet den ergreifenden Moment, wo die Tragödie der alten Dichtung ihr blutiges Ende erreicht. Durch die offene Bogenhalle sehen wir schon im Hintergrunde Flammen und Rauchwolken aus dem brennenden Palaste aufsteigen. Auf der Stiege der Halle erscheinen die Diener mit dem Leichnam König Günthers. Aber schon hat der alte Hildebrand an der grimmigen Krimhild für den Doppelmord Rache genommen. Eben stösst er sein Schwert in die Scheide, während die Königin dicht an der Leiche Hagen's, ihres anderen Schlachtopfers, niedersinkt. König Etzel fängt die sterbende Gemahlin auf; seitwärts steht Dietrich von Bern, in entsetzensvolle Klagen ausbrechend. — Julius Schnorr von Carolsfeld ist 1794 in Leipzig geboren und seit 1846 zu Dresden in rüstiger Schöpferkraft thätig. — Nach dem Stich von Th. Langer.

FIG. 5. **Die beiden Marieen am Grabe des Herrn, von Ph. Veit.** — Zu den Künstlern, welche an den Fresken in der Casa Bartholdi und der Villa Massimi (vgl. den Text zu Tafel 106) betheiligt waren, gehört auch Philipp Veit, geb. 1793 zu Berlin, später in Frankfurt am Main und seit 1843 in Sachsenhausen thätig. Er hat sich vorzugsweise der religiösen Malerei zugewandt, worin er eine eigenthümliche Grossartigkeit neben edler naiver Anmuth entfaltet. Mehr als die übrigen seiner Genossen hat er auch die Oelmalerei geübt. Unsre Abbildung führt ein für den König von Preussen ausgeführtes Oelgemälde vor, ein Werk voll stiller, abendlich ernster Stimmung. —

FIG. 6. **Christi Geisselung, von Steinle.** — In innigem Anschluss an Overbeck hat Joh. Ed. Steinle (geb. 1810 zu Wien) sich der sogenannten nazarenischen Richtung in der Kunst hingegeben und in einer, meist etwas befangenen mittelalterlichen Empfindungsweise seine religiösen Bilder, sowohl Fresken als Oelgemälde geschaffen. Zu den ersteren gehören vornehmlich die im Auftrage des Herrn von Bethmann-Hollweg auf Schloss Rheineck in der Kapelle ausgeführten Malereien, sowie die Engelchöre im Chore des Kölner Doms, letztere von grossartigem Styl. Seit 1850 wirkt er am Städel'schen Institut zu Frankfurt als Professor der Historienmalerei. —

Tafel XIV. (120.)

DEUTSCHE MALEREI

Aeltere Berliner Schule.

FIG. 1. **Doge und Dogaresse, von Kolbe.** — Während in München die Malerei durch eine Reihe umfangreicher Aufgaben sich in grossartigem monumentalem Sinne entfaltete, wurden die künstlerischen Kräfte in Berlin mehr auf die Tafelmalerei hingewiesen. Es bildete sich hier daher eine genrehaft-naturalistische Richtung aus, die nach lebendiger Cha-

rakteristik und sorgsam detaillirender Darstellungsweise strebte und ihre Stoffe theils romantischen Begebenheiten aus der Ritterwelt und dem bürgerlichen Leben des Mittelalters, theils den Sagen der antiken Mythologie entlehnte. Unter den Romantikern ist Karl Wilhelm Kolbe (geb. 1781 zu Berlin, gest. daselbst 1853), einer der bedeutendsten; doch hat er mehrfach auch das Gebiet geschichtlicher Darstellung, vorzüglich aus der mittelalterlichen Epoche, mit Erfolg angebaut. Die hier abgebildete romantische Genrescene bezieht sich auf die Geschichte des Dogen Marino Falieri, den wir als hochbejahrten Greis an der Seite seiner jugendlich blühenden Gemahlin einherschreiten sehen. Im Rahmen des Bildes stehen einige Verse, welche die Situation kurz und prägnant ausdrücken:

„Ah senza amare
Andare sul mare
Col sposo del mare
Non puo consolare."

Das Bild war auf der Berliner Ausstellung des Jahres 1816. — Nach dem Stich von Otto.

FIG. 2. **Christi Auferstehung, von Wach.** — Zu den Mitbegründern der neuen Berliner Malerschule gehört Wilhelm Wach (geb. 1787, gest. 1845 zu Berlin). Er nahm seit 1817 an den Studien Overbeck's, Cornelius', Schadow's in Rom regen Antheil und wirkte seit 1819 an der Akademie zu Berlin durch Lehre und Beispiel. Seine Thätigkeit ist weniger dem romantischen Genre, als der religiösen Historie zugeneigt, und mehrere bedeutende Altargemälde gehören zu seinen ausgezeichnetsten Arbeiten. Die Auferstehung Christi, welche wir hier mittheilen, wurde für die protestantische Peter-Paulskirche zu Moskau gemalt. — Nach dem Karton gezeichnet.

FIG. 3. **Die Erfindung der Malerei, von Schinkel.** — Der geniale Architekt, den wir auf Tafel 113 auch in seinen plastischen Compositionen kennen lernten, tritt uns hier nicht minder bedeutend als Maler entgegen. Nicht bloss eine beträchtliche Anzahl in Oel ausgeführter Landschaften und Architekturbilder, sondern auch eine Fülle figürlicher Darstellungen sind von ihm vorhanden. Unter letzteren nehmen die Compositionen für die Vorhalle des Berliner Museums den ersten Platz ein. Ausserdem bewahrt das Schinkelmuseum in der Bauschule zu Berlin manches andere treffliche Werk. Um eine Anschauung von dem hohen Sinn, dem Adel und der Schönheit solcher Arbeiten zu geben, haben wir die naive, reizvolle Darstellung gewählt, welche nach der bekannten antiken Sage die Entstehung der Malerei schildert. — Nach dem Original gezeichnet.

FIG. 4. **Die Loreley, von Begas.** — Einer der vielseitigsten Künstler, auf den verschiedenartigsten Gebieten sich mit Erfolg bewährend, war Karl Begas (geb. 1794 zu Heinsberg in der Rheinprovinz, gebildet in Paris und Rom, gest. 1855 zu Berlin). Durch das Studium der hohen italienischen Meister eignete er sich Reinheit des Styles, Tiefe und Feinheit der Charakteristik und ein kräftiges, dabei klares und harmonisches

Colorit an. Die Anzahl seiner Oelgemälde, die er mit grosser Sorgfalt vollendete, ist sehr beträchtlich. Sie umfassen sowohl biblisch religiöse, als romantische, historische und genrehafte Stoffe. Wir geben seine berühmte für den König von Hannover gemalte Loreley, die schöne Wassernixe, die durch ihren Gesang die Schiffer in's Verderben lockt.

FIG. 5. **Italienerinnen, von Magnus.** – Das der Berliner Kunst überhaupt eigenthümliche Streben nach feiner, naturwahrer Charakteristik führte den talentvollen Eduard Magnus (geb. 1799) zur Bildnissdarstellung, in welchem Fache er zu den ersten der lebenden Künstler gehört. Seine Portraits, von vollendeter Klarheit, Wärme und Feinheit des Colorits, zeichnen sich stets durch charakteristische Auffassung des Individuellen, verbunden mit einer edlen Stylistik in der Anordnung und Behandlung aus. Vorzüglich glücklich ist seine elegante Vortragsweise in der Darstellung weiblicher Bildnisse. Wir geben eine Abbildung des trefflichen Gemäldes, welches zwei schöne Italienerinnen auf dem Balkone in anmuthiger Muse vorführt, obschon die Umrisszeichnung den Schmelz und die leuchtende Kraft des meisterhaft behandelten Oelbildes nicht anzudeuten im Stande ist. —

FIG. 6. **Die Anbetung der Hirten, von E. Daege.** – Dieser Künstler, geb. 1805 und unter Wach's Leitung gebildet, hat in religiösen Bildern wie in Genredarstellungen manches durch Klarheit der Composition, harmonische Färbung und massvollen Styl ansprechende Werk geschaffen. Seine hier abgebildete Anbetung der Hirten ist als Wandgemälde in der neuen Kapelle des königlichen Schlosses zu Berlin ausgeführt. — Nach einer Originalzeichnung des Künstlers.

FIG. 7. **Bacchus mit Panthern spielend, von A. von Klöber.** – Eine besondere Stellung unter den modernen Berliner Künstlern nimmt August von Klöber mit seinen Werken ein, welche vorzugsweise die Heiterkeit und Naivetät antiken Götterlebens, dessen Mittelpunkte Bacchus und Amor bilden, mit lebensvoller Frische, warmem Colorit, edler Zeichnung und Composition schildern. Mehrfach hat er namentlich den jugendlichen Bacchus dargestellt. Das von uns gewählte Bild ist ein sehr sorgfältig ausgeführtes Oelgemälde, welches sich auf der Berliner Kunstausstellung des Jahres 1834 befand. — Nach den Blättern des Preuss. Kunstvereines gezeichnet.

FIG. 8. **Ruth und Boas, von A. Hopfgarten.** – Zu den Künstlern der Berliner Schule gehört noch A. Hopfgarten, geb. 1807 zu Berlin und unter Wach's Leitung gebildet. Er hat sowohl biblische und historische Gegenstände, als auch romantische und Genrestoffe mit Glück behandelt. Sorgfältige Zeichnung, gewissenhafte Durchführung und wohldurchdachte Composition sind seinen Arbeiten eigenthümlich.

Tafel XV. (121.)

DEUTSCHE MALEREI.

Aeltere Düsseldorfer Schule.

FIG. 1. **Die klugen und die thörichten Jungfrauen, von W. Schadow.** — Als im Jahr 1826 Cornelius, dem Rufe König Ludwigs folgend, von Düsseldorf nach München übersiedelte, trat Wilhelm Schadow, der zweite Sohn des Bildhauers Johann Gottfried Schadow, an seine Stelle als Direktor der Akademie und begründete durch sein ausgezeichnetes Lehrtalent dort eine Schule, welche mit nachhaltiger Kraft bis heute in fröhlichem Gedeihen eine Menge vortrefflicher Künstler und anerkennenswerther, ja ausgezeichneter Kunstwerke hervorgebracht und einen entscheidenden Einfluss auf die künstlerische Bildung ihrer Zeit ausgeübt hat. In ihrer Richtung mehr der Berliner, als der Münchener Schule verwandt, ist ein überwiegendes Hinneigen zu gemüthlicher Auffassung des Lebens, zur Darstellung romantischer Vorgänge an ihr bemerkenswerth. Wurde die Münchener Kunst durch die grossen monumentalen Aufgaben zu einem ernsten, strengen, gedankenhaltigen Styl hingedrängt, der mehr in gewichtiger Composition, bestimmter Zeichnung und allgemeiner idealer Haltung seine Ziele verfolgte, so suchte die Düsseldorfer Schule, deren Gebiet vorzüglich die Oelmalerei war, durch sinnig gemüthvolles Eingehen auf poetische Motive, durch liebevolles Durchbilden der äusseren Erscheinung, namentlich in Beziehung auf das Colorit, durch feinere und schärfere Betonung des individuell Charakteristischen einen eigenthümlichen Styl zu entwickeln, dessen Wesen nicht ohne eine gewisse Weichheit, selbst weichliche Sentimentalität und Schwärmerei war. In der Epoche tiefster Ruhe und politischer Stagnation, welche zugleich die erste Glanzzeit der Düsseldorfer Schule war, musste wohl das künstlerische Streben auf ein contemplatives Erfassen inneren Lebens, auf die Abspiegelung still gemüthlicher Zustände gerichtet sein. So einseitig zuerst die bewundernde Anerkennung dieser neuen Richtung war, die auf's Innigste mit andern Erscheinungen der Zeit, namentlich mit den Romantikern in der Literatur zusammenhingen, so übertrieben war nach dem Verrauschen des Enthusiasmus die Missachtung der Schule. Beweis dafür ist die ungemein ausdauernde Lebenskraft, welche ihr Princip einer feinsinnigen Detailbeobachtung und Auffassung der Natur bewährt hat, denn anstatt gleich anderen Schulen in Gediegenheit ihrer Leistungen allmählich nachzulassen, haben die Düsseldorfer, nach dem Abstreifen der jugendlichen Schwäche sentimentalen Wesens, sich immer klarer entwickelt, und nach der Seite eines edlen Realismus, besonders auch in Hervorbringung einer gesunden Geschichtsmalerei, stets reifere Früchte hervorgebracht. — Wir beginnen die Werke ihrer ersten Epoche mit einem grossen Bilde Schadow's (geb. 1789 zu Berlin), welches er im Jahr 1843 für das Städel'sche Museum in Frankfurt am Main malte. Es

zeigt gleich seinen übrigen religiösen Bildern einen edlen Formensinn und harmonische Färbung, lässt aber bei überwiegender Weichheit des Ausdrucks die energische Kraft der Auffassung und Darstellung vermissen. —

FIG. 2. **Die beiden Leonoren, von K. Sohn.** – Einer der bewährtesten Schüler Schadow's ist Karl Sohn (geb. 1805 zu Berlin), weniger durch bedeutendes Compositionstalent und Tiefe oder Energie des Gedankens, als durch vollkräftige, glühende Auffassung und Darstellung des Lebens hervorragend. Eine fein charakteristische Zeichnung verbindet sich mit leuchtendem Colorit und zartem, wenn gleich bisweilen etwas erkünsteltem Schmelz der Carnation. Seine Lieblingsstoffe entlehnt er theils der Antike, theils aber und vorzüglich den romantischen Dichtungen, wie überhaupt die ältere Düsseldorfer Schule sich gern und oft von den Poeten ihre Anregungen holte. Zugleich ist er einer der vortrefflichsten Portraitmaler der Gegenwart. Wir geben eine Abbildung des berühmten Bildes der beiden Leonoren aus Göthe's Tasso (1834 für den Kunstverein in Berlin gemalt), welches die Vorzüge und Mängel des Meisters deutlich hervorhebt. —

FIG. 3. **Das trauernde Königspaar, von K. Lessing.** – Der vielseitigste und kraftvollste unter den Meistern der Düsseldorfer Schule ist Karl Friedrich Lessing, geb. 1808 zu Wartenberg in Schlesien, zuerst gebildet in Berlin und dann seit 1826 unter Schadow in Düsseldorf. Lessing hat die verschiedenen Entwicklungsphasen der dortigen Schule als einer der Tüchtigsten mitgemacht und sich stets durch Energie der Auffassung, schöpferische Fülle der Phantasie und hohe Freiheit der malerischen Technik weit über das Gewöhnliche erhoben. Unsere Abbildung zeigt ihn in seiner ersten romantischen Epoche, die er bald verliess, um zu Darstellungen des realen geschichtlichen Lebens überzugehen. Ausserdem werden wir ihn als einen der besten Landschafter der Gegenwart kennen lernen. Das trauernde Königspaar entstand im Jahr 1830 nach der Uhland'schen Ballade „Das Schloss am Meer". — Nach dem Stich von G. Lüderitz.

FIG. 4. **Die trauernden Juden, von Ed. Bendemann.** – Ebenfalls ein Schüler Schadow's hat Eduard Bendemann (geb. 1811 zu Berlin) schon in der ersten Zeit der Düsseldorfer Blüthe sich bedeutenden Ruf erworben. Die Darstellung der trauernden Juden war eines seiner frühesten Bilder, 1832 ein Glanzpunkt der Berliner Ausstellung, jetzt im Besitz des städtischen Museums zu Köln. In edler Composition und mit innigem Ausdrucke schildert er das Leid der in Babylon gefangenen Juden nach den Worten des 137. Psalms: „An den Wassern zu Babel sassen wir und weineten, wenn wir an Zion gedachten." Bendemann's Eigenthümlichkeit, innerhalb des gemeinsamen Charakters der Schule, besteht in einer besonders reinen, edlen Anmuth, die sich in reizender Natürlichkeit der Auffassung, harmonisch abgewogener Composition und zarter, feinstylisirter Färbung zu erkennen giebt. Dabei neigt seine Darstellung mehr zum Weichen und Milden, als zum Kräftigen und Strengen hin. Seit 1838 wirkt er als Professor an der Akademie zu Dresden, wo

zugleich die Ausmalung der Festsäle im königlichen Schlosse durch ihn bewirkt wurde. — Nach dem Stich von Ruscheweih.

FIG. 5. **Der rasende Roland, von Jul. Hübner.** — Voll Geist und Talent, durch eine äusserst lebhafte Auffassungsgabe stets neuen Anregungen zugänglich, dadurch aber in seinem künstlerischen Streben etwas unbestimmt und schwankend, hat Julius Hübner (geb. 1806 zu Oels in Schlesien, seit 1826 unter Schadow in Düsseldorf gebildet, seit 1839 in Dresden thätig, wo er als Professor an der Akademie wirkt) in den verschiedensten Stoffen eine ebenso mannichfaltige, höchst gewandte Darstellungsweise bewährt. Sowohl das Gebiet der Romantik als der religiösen Historie, der Antike wie des naiven Genres, des Geschichtsbildes wie der Portraitdarstellung ist von ihm mit Eifer gepflegt und angebaut worden. Wir geben hier eines seiner frühesten Bilder, welches bei dem romantischen Gepräge der Schule doch zugleich eine derselben nicht oft beiwohnende Energie und Lebendigkeit der Auffassung und Gestaltung zeigt. Es ist nach dem achten Gesange von Ariosto's rasendem Roland entworfen und schildert die Scene, wie der Held die Prinzessin Isabella von Gallizien aus der Räuberhöhle befreit. In den Bogenzwickeln (die wir der Kleinheit der Zeichnung wegen fortlassen mussten) hat der Künstler sinnreich die Gestalten des Dichters und des Erzbischofs Turpin mit der Chronik, welche die Quelle aller jener alten Sagen des karolingischen Kreises ausmacht, dargestellt, begleitet von den Genien der Poesie und Sage. Das Bild ist im Besitz des Prinzen von Preussen. — Nach dem Stich von J. Keller.

FIG. 6. **Don Quixote, von A. Schrödter.** — Als Vertreter eines freien, ächt künstlerischen Humors, voll Geist und Frische, ragt unter den Düsseldorfern nicht bloss, sondern unter den Malern der Gegenwart überhaupt, Adolf Schrödter (geb. 1805 zu Schwedt) hervor. Er ist ein Humorist im vollsten Sinne des Wortes, der die Contraste des Lebens in ihrer Tiefe aufzufassen und im Reflex einer übermüthigen Laune, der doch ein Zug ächten innigen Gemüthes nicht fehlt, zu schildern weiss. Grosse Kraft der Charakteristik, naturwahre Auffassung und gesundes Colorit zeichnen seine Arbeiten aus. Berühmt sind seine Darstellungen des Falstaff, Münchhausen, Eulenspiegel, vor allem aber des Don Quixote, den er in mehreren Bildern voll freier Genialität behandelt hat. Wir geben die Darstellung des edlen Junkers, wie er in seinem verwahrlosten Gemache sich in das Studium seiner Lieblingsromane vertieft hat, ein Meisterstück feiner Charakteristik und köstlichen Humors. Das Bild, 1838 gemalt, ist im Besitze des Königs von Preussen.

FIG. 7. **Die Söhne Eduard's IV., von Th. Hildebrandt.** — Zu den ausgezeichnetsten Vertretern der älteren Düsseldorfer Richtung gehört noch Ferd. Theod. Hildebrandt (geb. 1804 zu Stettin, seit 1820 in Berlin und seit 1823 unter Schadow daselbst gebildet und mit diesem nach Düsseldorf übergesiedelt). Auch er theilt darin den allgemeinen Charakter der Schule, dass er in lyrischer Weise Zustände und Stimmungen darstellt und dieselben mit einer, man möchte sagen musikalischen Wirkung durch fein abgestufte, harmonische Färbung dem Gemüthe nahe zu bringen

weiss. Daher giebt er sich vorzugsweise einem gemüthlichen Genre und der romantischen Historie hin. Aber auch als ausgezeichneter Bildnissmaler, besonders in männlichen Portraits, die er mit eben so kräftigem als feinem und tiefeindringendem Naturalismus darzustellen weiss, ist er sehr geschätzt. Eins seiner berühmtesten Bilder, die Söhne Eduards IV., welches er im Jahr 1836 zuerst in kleinem Massstabe, dann in einer grösseren Wiederholung malte, führt unsere Zeichnung vor. Der Moment ist nach der dritten Scene des vierten Aktes von Shakespeare's Richard III. gewählt:

„Das zarte Paar lag, sich einander gürtend
Mit den unschuld'gen Alabasterarmen;
Vier Rosen eines Stengels ihre Lippen,
Die sich in ihrer Sommerschönheit küssten."

Tafel XVI. (122.)

DEUTSCHE MALEREI.

Düsseldorfer Schule.

FIG. 1. **Maria mit dem Kinde, von Ernst Deger.** — Wir haben nunmehr eine Seite der Düsseldorfer Kunst zu betrachten, wo dieselbe in der Ausführung grossartiger monumentaler Arbeiten eine Höhe erreicht hat, welche den Vergleich mit den bedeutsamsten verwandten Leistungen der Gegenwart nicht zu scheuen braucht. Es ist die religiöse Malerei Deger's und seiner Gefährten, die in den Freskobildern der Apollinariskirche bei Remagen die Grösse und den feierlichen Ernst einer wahrhaft kirchlichen Kunst offenbart. Ehe wir zu diesen Hauptwerken der bezeichneten Richtung uns wenden, stellen wir in der auf Wolken thronenden Himmelskönigin von Ernst Deger (geb. 1809 zu Bokenem bei Hildesheim, seit 1828 in Berlin und seit 1829 in Düsseldorf gebildet) die eigenthümliche Auffassungsweise dieses Künstlers dar. Seine Schöpfungen, aus innerster, religiöser Ueberzeugung fliessend, athmen eine seltene Innigkeit und Wahrheit kirchlicher Empfindung. Und zwar ist dieselbe von entschieden katholischem Gepräge, dabei aber eben so weit entfernt von moderner Süsslichkeit wie von affektirter alterthümlicher Strenge. Wenn irgend Jemand, so hat er aus innerer Nothwendigkeit an die fromme Weise der italienischen Maler des 15. Jahrhunderts mit seiner eigenen Empfindung angeknüpft; zugleich kann man in der unübertrefflichen Zartheit, jungfräulichen Holdseligkeit und Innigkeit seiner Madonnen die neu belebte, aber mit dem reich und fein ausgebildeten modernen Natursinn verschmolzene und durch denselben gesteigerte und entwickelte Weise der alten Kölner Malerschule, namentlich eines Meister Stephan (vgl. Fig. 6—8 auf Taf. 60) erkennen. Unsre hier mitgetheilte Madonna ist als eins der jüngsten Werke Deger's im Auftrage des Grafen Spee für eine Kapelle, und in kleinerem Massstabe nochmals für Julius Buddeus in Düsseldorf ausgeführt. — Nach einer Photographie.

Fig. 2. **Die Kreuzigung Christi, von Deger.** — Die durch den Grafen von Fürstenberg-Stammheim gestiftete und bis 1843 durch den Kölner Dombaumeister Zwirner erbaute Apollinariskirche bei Remagen am Rhein hat der kirchlichen Malerei der Düsseldorfer Schule Anlass gegeben, sich in grossartig monumentaler Weise zu entfalten. Deger erhielt sammt den Brüdern Karl und Andreas Müller und Fr. Ittenbach den Auftrag, die Wände der Kirche mit Fresken zu schmücken. Zu diesem Ende begaben die Künstler sich 1837 nach Italien, entwarfen dort die Compositionen und Studien zu dem ausgedehnten Werke und begannen im Spätsommer des Jahres 1843 die Ausführung der Gemälde. Deger malte die wichtigsten Momente aus dem Leben des Heilandes, und als Hauptbild des ganzen Cyklus die Kreuzigung Christi (1845 vollendet), ein Bild, in welchem grossartig durchdachte Composition, Ernst und Tiefe der Auffassung und grosse Meisterschaft der Durchführung sich zu ergreifender Wirkung verbinden. Deger's Styl hat in diesen Arbeiten eine hohe Vollendung erreicht, da er das Allgemeine, Ideale, Gedankenhaltige mit feinem Natursinn, mit der den Düsseldorfern eigenthümlichen Sorgfalt in Beobachtung und charakteristischer Wiedergabe des Einzelnen, Realen zu beleben weiss. Seit der Vollendung seiner Arbeiten in der Apollinariskirche (1851) hat Deger im Auftrage des Königs von Preussen angefangen, die Kapelle auf Schloss Stolzenfels ebenfalls mit Fresken auszumalen. — Nach der im Besitze des Grafen von Fürstenberg-Stammheim befindlichen Aquarellskizze des Künstlers.

Fig. 3. **Die Geburt Mariä, von Karl Müller.** — Aus den Gemälden der Apollinariskirche theilen wir noch eine Composition Karl Müller's (geb. 1818 in Darmstadt) mit, der wir gerne, wenn der Raum es gestattete, noch ein Bild von Ittenbach hinzufügten. Dies schöne Bild, sammt den unter demselben dargestellten vorbildlichen Frauen des alten Testaments. zeigt nicht allein hohen Adel und reinste Anmuth des Styls, sondern auch eine malerische Vollendung und Durchführung, deren die Freskomalerei selten theilhaftig wird. Das Bild wurde in den Jahren 1848—49 vollendet. — Nach der im Besitze des Grafen von Fürstenberg-Stammheim befindlichen Aquarellskizze des Künstlers.

Fig. 4. **Aus dem Hannibalzug, von A. Rethel.** — Eine durchaus selbständige und gesonderte Stellung nimmt Alfred Rethel unter den Düsseldorfer Künstlern ein. Zu Aachen geboren (1816) kam er 1829 bereits auf die Akademie unter Schadow's Leitung, verliess indess 1836 Düsseldorf, um sich in Frankfurt an Philipp Veit anzuschliessen. Von dort rief ihn der Auftrag, den Saal des Rathhauses zu Aachen mit Fresken aus der Geschichte Karls des Grossen zu schmücken, bald hinweg. Er fing die Arbeit im Sommer 1847 an und führte dieselbe bis 1852 mit grösster Energie fort, als habe er schon geahnt, welch verderbliches Geschick ihn inmitten seines Schaffens ereilen und der Kunst zu früh entreissen solle. Nach der Versicherung des trefflichen Geschichtsschreibers der Düsseldorfer Schule *) machten Rethel's Entwürfe für Aachen einen

*) R. Wiegmann: Die königliche Kunst-Akademie zu Düsseldorf und die Düsseldorfer Künstler. Düsseld. 1856. S. 160.

so gewaltigen Eindruck, dass die anderen mit ihm concurrirenden Künstler zum Theil selbst ihm den Preis zuerkannten und sich freiwillig zurückzogen. Rethel ist — nach Wiegmann's Ausspruch — „unstreitig eins der hervorragendsten Genies unter den jetzt lebenden Historienmalern. An Originalität und Kühnheit der Auffassung, an reicher Fülle und Grösse der Ideen wie an Klarheit und hinreissender Gewalt der Darstellung übertrifft ihn Keiner.“ Was ihm seine eximirte Stellung unter den Düsseldorfern giebt, ist die ächt dramatische Energie, mit welcher er, seinen Gegenstand im innersten Marke erfassend, die Ideen gestaltet. Es weht ein grossartig historischer Geist in seinen Compositionen, und Nichts liegt ihm ferner, als lyrische Subjektivität, ruhige Stimmungsmalerei. Wie er in wenigen grandiosen Zügen gleichsam das Ewiggültige, den Kern des Gedankens zu ergreifen weiss, zeigt unsre Abbildung, die den Moment darstellt, wo Hannibal an der Spitze seiner Krieger die Höhe der Alpen erstiegen hat und in die lachende lombardische Ebene niederblickt. Das Blatt gehört einer Reihe von äusserst geistreich behandelten Aquarellen an, und wir verdanken den Angehörigen des Künstlers die Gunst, es unsern Lesern mittheilen zu dürfen. — Nach dem Original gezeichnet.

Fig. 5. **Mirjam, von Chr. Köhler.** – Wir fügen hier noch das Werk eines Meisters der Düsseldorfer Schule hinzu, der, in näherem geistigen Zusammenhang mit derselben als Rethel, doch auch in seiner Weise eigenthümlich bedeutend erscheint. Christian Köhler, geb. 1809 zu Werben in der Altmark, gehört zu dem änfänglichen Kern der Schule, da er, schon in Berlin mit Schadow verbunden, seinen Lehrer auch nach Düsseldorf begleitete. Er vertritt hier in bedeutender Weise die heroische Richtung der Kunst, *) indem er in seinen Bildern, deren Stoffe meistens dem alten Testamente entnommen sind, Zustände patriarchalischen Lebens oder die siegende Gewalt freudiger Gottbegeisterung und unverzagten Heldenmuthes mit wenigen grossen Zügen und einfacher ernster Farbenstimmung zur Anschauung bringt. Sein Bild „Mirjam's Lobgesang beim Zuge der Juden durch das rothe Meer,“ 1837 gemalt, befindet sich zu Düsseldorf im Privatbesitz. Bemerkenswerth erscheint, dass er meistens Frauencharaktere darstellt, so Rebecka am Brunnen, die Marien am Grabe, Susanna im Bade, Semiramis, die Germania u. A. — Nach dem Stich von Xav. Steifensand.

Tafel XVII. (123.)

DEUTSCHE MALEREI.

Düsseldorfer Schule.

Fig. 1. **Die vom Gewitter überraschten Schnitter, von Jacob Becker.** – Der gesunde Realismus, das Lebensprinzip der Düsseldorfer Schule, welches durch die romantisch-sentimentale Richtung nur verschleiert,

*) R. Wiegmann, a. a. O. 140.

nicht erstickt werden konnte, hat nach einer andern Seite hin, nach der frischen, lebensvollen Auffassung des wirklichen Daseins, meistens in seinen allgemeinen Zuständen, aber auch in seinen tragischen Conflikten, eine ansehnliche Reihe von bedeutenden Vertretern unter den Düsseldorfern aufzuweisen. Hier wo die sorgfältige Naturbeobachtung, der Sinn für feine Detaillirung und scharfe Charakteristik, sich an realen Erscheinungen des Lebens zu bewähren und dieselben künstlerisch zu verklären hatte, brachte die Schule in einer Reihe vortrefflicher Werke eine ganz neue eigenthümliche Art der Genremalerei hervor, die in weiterer Consequenz dann mehrere Meister zu einer realistischen Geschichtsdarstellung führte. Es lag in der Natur der Sache, dass die Zustände derjenigen Schicht des Volkes, deren äussere charakteristische Lebensformen die nivellirende Civilisation der „Gesellschaft“ noch unberührt gelassen hat, Lieblingsstoff dieser Maler wurde, wie denn Jacob Becker in der That als ächter Dorfgeschichtenmaler fast ausschliesslich aus dem Lebenskreise der Bauern, namentlich des Westerwaldes, seine Stoffe schöpft. Es möge hier daran erinnert werden, dass der Vater der modernen Dorfgeschichte, Karl Immermann, dessen Hofschulze „im Münchhausen“ ein unübertreffliches Meisterstück ländlicher Sitten- und Charakterdarstellung ist, in Düsseldorf lebte und wirkte. Becker hat meistens idyllische Zustände, bisweilen aber auch dramatische Ereignisse des Dorflebens mit grosser Treue und Wahrheit geschildert. Das hier aufgenommene Bild wurde im Jahr 1840 gemalt und kam in Privatbesitz nach Erfurt. Becker ist geb. 1810 zu Dittelsheim bei Worms, widmete sich zuerst seit 1827 in Frankfurt, dann seit 1833 in Düsseldorf der Kunst, von wo er 1840 an das Städel'sche Institut zu Frankfurt als Professor berufen wurde. — Nach dem Stich von X. Steifensand.

Fig. 2. **Das Jagdrecht, von Karl Hübner.** – In den bekanntesten Werken dieses Künstlers, der, 1814 zu Königsberg geboren, seit 1837 Düsseldorf angehört, wird uns eine ganz besondere Zeitrichtung, nämlich die in den vierzigen Jahren aufgetauchte socialistische Agitation, die auch auf dem Gebiete der Poesie in einem dem Rheinlande angehörigen Namen, in Ferd. Freiligrath, einen begabten Repräsentanten fand, vor Augen gebracht. Hübner weiss aber seinen Darstellungen ausser dem tendenziösen Inhalt zum Theil so viel künstlerische Bedeutung, so viel kräftigen Lebensodem einzuhauchen, dass daraus schon der Beifall zu erklären ist, den seine Werke gefunden haben. Sein „Jagdrecht,“ 1845 gemalt und gegenwärtig in der v. Arthaber'schen Sammlung zu Wien, schildert das Schicksal des alten Wildschützen, wie es auch ein Gedicht Freiligraths dargestellt hat:

„O stille, graue Frühe!
Die Blätter flüstern sacht,
Der Hirsch hat seine Kühe
Zum Waldrand schon gebracht.
Zum Waldrand in die Saaten,
Da steht und stampft er schon;
Im Wald ruh'n die Kossathen,
Der Vater und der Sohn.“ u. s. w.

Fig. 3. **Das Lootsen-Examen, von Rudolph Jordan.** — Wie Becker das Bauernleben, so hat Rudolph Jordan (geb. 1810 zu Berlin, seit 1833 in Düsseldorf) das Leben und Treiben der Fischer und Lootsen, meist an der französischen und niederländischen Nordseeküste, zum Gegenstand seiner Darstellung gewählt und das wechselvolle mühselige Dasein dieses kernigen Menschenschlages zu Hause und auf der See, in Lust und Leid, in Arbeit und Musse nach der heitern, wie nach der tragischen Seite mit grosser Meisterschaft, feiner Charakteristik, bestimmter Zeichnung und wirksamer Färbung vorgeführt. Wir geben die Abbildung seines ergötzlichen, 1842 gemalten, zu Berlin im Privatbesitz befindlichen „Lootsen-Examens. — Nach dem Stich von W. Oelschig.

Fig. 4. **Jobs im Examen, von Hasenclever.** — Dieser Künstler (geb. 1810 zu Remscheid, gest. 1853 zu Düsseldorf) hat mit derbem Humor und drastischer Komik vorzugsweise das rheinische Spiesbürger- und Philisterthum ironisch verherrlicht. Gesunde Färbung, eine leichte und scharfe Auffassung und eine freie, wenn auch nicht eben feine Ironie charakterisiren seine zahlreichen Gemälde. Das komische Heldengedicht der „Jobsiade" lieferte ihm den Stoff zu mehreren seiner gelungensten Produktionen, von denen wir die launige Darstellung des Examens, welches der vielversprechende Candidat der Theologie zu bestehen hat, wählen. Das Bild, 1842 gemalt, ist im Besitz des Consuls Böcker. — Nach dem Stich von Janssen.

Fig. 5. **Die Hussitenpredigt, von Lessing** — In diesem 1836 entstandenen, im Besitze des Königs von Preussen befindlichen Bilde hat Lessing jene frühere romantische Richtung, die auf Taf. 121 durch sein „trauerndes Königspaar" repräsentirt ist, zum ersten Male entschieden verlassen, um sich der realen Geschichtsmalerei hinzugeben. Auch hier war es ihm indess Hauptzweck, geschichtliche Zustände und Situationen zu schildern, was er mit tief eindringendem Studium und meisterhafter Charakteristik erreichte. Seine bedeutendsten Bilder dieser Art umfassen die Epoche der deutschen Reformation, so sein „Huss auf dem Concil zu Constanz" (1842), „Huss, wie er zum Scheiterhaufen geführt wird" (1850) und „Luther, die päpstliche Bannbulle verbrennend." (1853.) —

Fig. 6. **Der ertrunkene Sohn des Lootsen, von Henry Ritter.** — Als einer der ausgezeichnetsten Darsteller des realen Lebens, besonders des kräftigen Seemannstreibens, ist der zu früh der Kunst entrissene Henry Ritter (geb. 1816 zu Montreal in Kanada, seit 1836 in Düsseldorf, gest. 1853) hervorzuheben. Mit unübertrefflicher Wahrheit weiss er alle Regungen des menschlichen Gemüthes tief zu erfassen und mit hinreissender Gewalt darzustellen, wie eines seiner schönsten Gemälde, das wir hier aufgenommen haben (gemalt 1844, im Privatbesitz zu Berlin befindlich), beweist. Meisterhafte Charakteristik, lebendige Composition und ernste, dabei kräftige und harmonische Färbung vereinigen sich in ihm. —

Tafel XVIII. (124.)

DEUTSCHE MALEREI.

Berliner Künstler.

FIG. 1. **Christus und die Samariterin, von W. Hensel.** — Wenn wir, anknüpfend an das auf Tafel 120 Gegebene, weitere Darstellungen nach Werken von Berliner Künstlern bringen, so geschieht dies, um die Mannigfaltigkeit der daselbst unvermittelt neben einander sich geltend machenden Bestrebungen in umfassenderer Weise hervortreten zu lassen. Wir beginnen mit einem religiösen Bilde W. Hensel's, der, im Jahr 1794 zu Trebbin geboren, in Paris und Italien, sowie in Berlin, wo er noch jetzt thätig ist, seine Studien machte. Er hat sich mit Vorliebe ernsteren historischen Darstellungen, besonders biblischen Inhalts, gewidmet, und darin akademische Reinheit des Styls und in seinen früheren Arbeiten ein kräftiges und frisches Colorit zu erreichen gewusst. Sein Hauptwerk ist das grosse Gemälde „Christus vor Pilatus“, welches in der Garnisonkirche zu Berlin als Altarbild dient. Das von uns hier aufgenommene grosse Oelgemälde „Christus und die Samariterin“ wurde im Jahr 1826 für den König von Preussen gemalt. Ausser diesen und ähnlichen Arbeiten religiösen Inhalts war Hensel auch an der Ausschmückung des Schauspielhauses zu Berlin betheiligt, wo er Wandgemälde nach Scenen tragischer Dichter ausführte. —

FIG. 2. **Papst Paul der III. lässt sich das von Cranach gemalte Bildniss Luther's zeigen, von Karl Schorn.** — Ein Geschichtsmaler von gesundem realem Sinne, der jedoch mit den Gesetzen eines höheren Styles, durchdachter und wohl abgewogener Anordnung sich verband, war Karl Schorn. Geboren 1802 zu Düsseldorf, erhielt er seine künstlerische Bildung in der Schule Wach's (vgl. Tafel 120) und machte sich bald in Werken, wie Maria Stuart und Rizzio, Karl V. zu St. Just durch charaktervolle Auffassung und lebendigen Farbensinn bemerklich. Dieser Zeit gehört auch das hier abgebildete, in der Sammlung des Consuls Wagener zu Berlin befindliche Gemälde. Bald wurde er nach München berufen, wo er 1850 starb, nachdem er für den König von Preussen in den Jahren 1843 bis 1845 das umfangreiche Bild: „die gefangenen Wiedertäufer vor dem Bischofe Franz von Münster“ gemalt und im Auftrage des Königs Ludwig seine grossartige Composition der Sündfluth als kolossales Gemälde auszuführen begonnen hatte, welches unvollendet in die Säle der neuen Pinakothek aufgenommen worden ist. — Nach einer Originalzeichnung des Künstlers.

FIG. 3. **Friederich der Grosse mit seinen Freunden an der Tafel zu Sanssouci, von A. Menzel.** — Einer der originellsten unter den Berliner Künstlern ist Adolph Menzel, geb. 1815 zu Breslau, seit seinem fünfzehnten Jahre nach Berlin übergesiedelt, wo er, in consequenter Vermeidung des akademischen Lehrganges, sich auf eigene Hand auszubilden

versuchte. Seine ersten Arbeiten waren mehrere Reihenfolgen von ihm selbst, lithographirter Blätter, theils humoristisch-genrehafte, theils geschichtliche Darstellungen enthaltend. In diesen Werken trat eine scharfe Auffassung, eine tief eindringende Beobachtung, verbunden mit einem ergiebigen Compositionstalente, klar hervor. Ein Gegner des künstlerischen Idealismus, folgte der junge Zeichner dem entschiedensten Naturalismus, der ungeschminkten Darstellung der Wirklichkeit in ihren alltäglichen Erscheinungsformen, denen er durch geistreiche Feinheit der Auffassung ein künstlerisches Interesse abzugewinnen wusste. Mit den meisterhaften Illustrationen, die er für Kugler's „Geschichte Friedrichs des Grossen" entwarf, betrat er ein besonderes historisches Gebiet, welches er seitdem nicht blos in verschiedenen lithographischen und xylographischen Werken, sondern auch in mehreren Oelgemälden ausgebeutet hat. Das bedeutendste seiner bisher entstandenen Bilder führt unsere kleine Abbildung vor. Es war auf der Ausstellung des Jahres 1850 und ging in den Besitz des Berliner Kunstvereins über. Den Mittelpunkt der heiteren Tischgesellschaft bildet der König, der eben sich dem witzigen Voltaire zuwendet, um auf die Reden desselben zu lauschen. Die übrigen Männer aus der gelehrten oder kriegerischen Umgebung des Königs, wie der Marquis d'Argens, der Arzt de la Métrie, der Marschall Keith u. A. nehmen lebhaften Theil an der Unterhaltung. Das Bild ist voll eigenthümlich geistreichen Lebens, die Charakteristik der Zeit bis in die geringsten Einzelheiten mit unübertrefflicher Feinheit durchgeführt. — Nach dem Stich von Werner.

FIG. 4. **Der Tod Leonardo's da Vinci, von Julius Schrader.** — Zu den glänzendsten Coloristen, wie Deutschland deren wenige zählt, gehört der 1815 in Berlin geborene Julius Schrader. Nachdem er seine erste künstlerische Ausbildung auf der Akademie seiner Vaterstadt erhalten hatte, begab er sich nach Düsseldorf, wo er bis 1845 studirte, um sodann auf Reisen durch England, Holland und Belgien, besonders aber durch einen längeren Aufenthalt in Italien seiner Kunst geschichtlichen Ernst und Gedankentiefe zu geben. Seitdem nach Berlin zurückgekehrt, hat er daselbst eine Reihe von Werken geschaffen, welche in ihrer Art zu den hervorragendsten Schöpfungen der Kunst der Gegenwart gezählt werden müssen. In früheren Arbeiten bloss einem auf äusseren Reiz der Farbe gerichteten Streben zugethan, hat er in seinen späteren Hauptwerken einen tieferen geschichtlichen Inhalt dem sinnlichen Zauber eines kräftigen, harmonischen, von wahrhaft realem Leben gesättigten Colorits zu vermählen gewusst. Das erste Werk dieser Art war die Uebergabe von Calais (1846); in neuerer Zeit entstanden in kurzen Zwischenräumen: Wallenstein und Seni, der Tod Leonardo's da Vinci, Milton seinen Töchtern das Gedicht vom verlornen Paradiese diktirend, Karl's I. Abschied von seinen Kindern, Esther von Ahasverus. Das von uns gewählte, 1852 ausgestellte und in den Besitz der Payne'schen Kunstanstalt zu Leipzig übergegangene Bild knüpft an die Tradition an, nach welcher der greise Lionardo zu Fontainebleau in den Armen König Franz I. gestorben sein soll. Der Vorgang ist in allen Zügen klar und lebendig

zur Erscheinung gebracht und mit meisterhafter Beherrschung der malerischen Mittel dargestellt. — Nach einer Originalzeichnung des Künstlers.

Fig. 5. **Mutterfreuden von Ed. Meyerheim.** — Dieser gemüthvolle Künstler (geb. zu Danzig 1808, gebildet zu Berlin) hat sich besonders der Darstellung der schlichten Zustände des norddeutschen Bürger- und Bauernlebens, namentlich des Landvolkes im Harz und in Thüringen, mit Vorliebe zugewandt. Das innig Gemüthvolle, das treuherzig Biedere, aber auch das Schalkhafte, Neckische der Vorgänge im Familiendasein jener einfachen Kreise bringt er mit unübertrefflicher Wahrheit und Tiefe, in liebevoll detaillirender Darstellungsweise und zart harmonischem Colorit vor Augen. Niemals überschreitet er sein eng umgränztes Gebiet, aber innerhalb desselben ist er unerschöpflich an neuen anziehenden Motiven, unübertrefflich in der Wärme und Innigkeit der Auffassung. Wir geben eines jener reizenden kleinen Bilder, in denen er das Glück der Mutterliebe mit so zarter Empfindung geschildert hat.

Fig. 6. **Politisirende Arbeiter, von Th. Hosemann.** — Ebenfalls in's Volksleben, aber in ganz andere Regionen desselben führt uns Theodor Hosemann (geb. 1807 in Brandenburg). Früh mit seinen Aeltern nach Düsseldorf übergesiedelt, gab er sich dort zuerst heimlich künstlerischen Studien hin, die unter Cornelius Leitung später sich geregelter gestalteten. Seine erste Thätigkeit war die Lithographie und die Illustration zahlreicher Romane und Jugendschriften, wodurch er sich wesentliches Verdienst um die Verbreitung eines besseren Geschmacks erworben hat. Später wandte er sich nach Berlin, wo er mit demselben entschiedenen Talente auch das Oelmalen ergriff und in rascher Thätigkeit eine Menge frischer und meist mit einer kräftigen Komik gewürzter Scenen aus den niederen Sphären des Volkes entwarf. Seine Bilder schildern den Philister in seiner Wirthshausbehaglichkeit, im Genusse sonntäglichen Müssigganges, besonders aber und mit drastischen Zügen das Kneipleben der Arbeiter und Taglöhner bis zu den untersten Stufen der Fröhlichkeit hinab. Das von uns gewählte Bild veranschaulicht eine jener Scenen, an denen das Jahr 1848 nur zu reich war.

Tafel XIX. (125.)

DEUTSCHE MALEREI.

Münchener Künstler.

Fig. 1. **Kinderfries, von W. von Kaulbach.** — Auch in München, wie an den übrigen Hauptorten deutscher Kunstübung haben sich im Laufe der Zeit bald verschiedene Richtungen geltend gemacht und die einzelnen Künstler zu isolirter, durch keinen inneren Schulzusammenhang fortan verbundener Thätigkeit und Entwicklung geführt. Neben der monumentalen Malerei, die nach Beendigung der grossen und ausgedehnten Gemäldecyclen kirchlicher und profaner Historien etwas zurückgetreten ist,

hat sich die Tafelmalerei in mannigfachster Behandlungsweise ausgebildet und neuerdings fast ausschliesslich die künstlerische Schöpferkraft absorbirt. Die monumentale Kunst fand dagegen meistens an auswärtigen Orten Anlass zur Entfaltung neuer Thätigkeit. Hier ist Wilhelm von Kaulbach mit seinen Gemälden im Treppenhause des Neuen Museums zu Berlin in erster Linie zu nennen. Im Jahre 1805 zu Arolsen geboren, kam er mit 17 Jahren auf die Akademie nach Düsseldorf, wo Cornelius sein Lehrer wurde. Durch diesen sodann nach München berufen, betheiligte er sich an der Ausführung der Fresken in den Arcaden des Hofgartens, der Wandbilder aus der Mythe von Amor und Psyche im Palaste des Herzogs Max und der Gemälde nach den Werken deutscher Dichter im Königsbaue der Residenz zu München. Zugleich legte sein „Irrenhaus“ Zeugniss von seiner scharfen Beobachtungsgabe und der Fähigkeit für charaktervolle Auffassung ab. Sein Hauptwerk, 1837 vollendet, bleibt jedoch die Hunnenschlacht, eine Darstellung, in welcher sich ein gewaltiger historischer Geist, grossartige Composition, Schönheit der Linien, vollendete Behandlung der Formen und Wahrheit leidenschaftlichen Ausdrucks vereinigt finden. — Nach der satirischen Seite erging sich sein reiches Talent mit übersprudelnder Schöpferkraft in der Illustration des „Reineke Fuchs“. Seit 1845 beschäftigt ihn die Aufgabe, das Treppenhaus des neuen Museums zu Berlin mit weltgeschichtlichen Bildern zu schmücken. In diesen mit Hülfe der Maler Echter und Muhr stereochromatisch ausgeführten Werken hat der Meister sich zu einer Mischung historisch-realer und mythisch-allegorischer Züge, zu einer nicht selten geistreich spielenden, überwiegend willkürlichen Compositionsweise hinreissen lassen, wozu noch eine Abschwächung und Verflachung der individuellen Charakteristik sich gesellt hat. Nur die Hunnenschlacht, die als viertes Bild dem Cyclus einverleibt ist, unterscheidet sich in jeder Hinsicht von den übrigen. — Wir haben zunächst ein Stück von dem Friese hier aufgenommen, der als Parodie sich über den grossen weltgeschichtlichen Bildern hinzieht. In der ersten Ranke sitzt ein jugendlicher Prometheus, dem eine kleine Athene die Psyche zur Beseelung seines Thongebildes darreicht. Daneben sehen wir den Storch brütend über den beiden Welteiern, aus denen eben ein Männlein und ein Weiblein hervorbrechen. Es folgt die Wölfin, welche Romulus und Remus säugt, während gleich daneben zwei grimmig auf einander losschlagende Trotzköpfe den Bruderstreit der Gründer Roms versinnlichen. — Eine Fülle scherzhafter Einfälle bei hoher Schönheit und Anmuth ist über die das Alterthum wie die neue Zeit umfassenden Friese ausgegossen. — Nach dem Stich von Eichens.

Fig. 2. **Die auswandernde Christenfamilie, von W. von Kaulbach.** — Es ist ein charakteristischer Zug der Mehrzahl von Kaulbach's grossen Historienbildern, dass sie aus einer Anzahl von Einzelgruppen, die für sich ein Ganzes — oft von grosser Schönheit — ausmachen, zusammengefügt sind. Wir dürfen daher, ohne der Einheit des Kunstwerkes zu nahe zu treten, unserer Sammlung eine solche Episode einverleiben und wählen dazu aus der „Zerstörung von Jerusalem“ die Christenfamilie,

welche, von Engeln geleitet, auszieht, um aus den Gräueln der Verwüstung den neuen Keim christlichen Gemeindelebens zu retten. — Nach dem Stich von Merz.

FIG. 3. **Homer trägt den Griechen seine Dichtung vor, von B. Genelli.** — Zu den genialsten, gedankenreichsten Künstlern der Gegenwart gehört Bonaventura Genelli, geboren 1803 zu Berlin, zuerst dort an der Akademie gebildet, dann bis 1832 in Italien studirend und arbeitend, und seitdem in München ansässig. Voll des feurigsten Schöpferdranges hat Genelli in einer ausserordentlich grossen Anzahl von Zeichnungen die Fülle von Ideen ausgesprochen, die ihm aus den klassischen Stoffen der verschiedenen Zeiten zuströmen. Ausser seinen Umrissen zu Homer, zu Dante, seinen Darstellungen aus dem Leben eines Wüstlings, und dem Leben einer Hexe hat er noch eine Menge trefflicher Einzelblätter entworfen. Um seine Gedanken auszudrücken, genügen ihm die einfachsten Mittel der Zeichnung, der er in seltenem Grade Meister ist. Tiefe ergreifende Gewalt des Pathos, überraschende Grossheit und Majestät, und dabei eine wahrhaft antike Anmuth und Schönheit sind seinen Schöpfungen eigen. Wir geben hier seinen Homer, nach der im Besitz des Grossherzogs von Weimar befindlichen Zeichnung des Künstlers, die zu seinen schönsten und charakteristischsten Compositionen gehört. In einfach klarer Anordnung entfaltet sie einen wunderbaren Reichthum an grossartig naiver Schönheit und Anmuth. — Nach dem Original gezeichnet von W. Müller in Weimar.

FIG. 4. **Das Rosenwunder der heiligen Elisabeth, von M. von Schwind.** — Neben den strengsten Klassiker stellen wir den entschiedensten Romantiker in Moritz von Schwind. Geboren zu Wien 1804, erhielt er dort seine erste künstlerische Ausbildung, die sodann seit 1828 unter Cornelius zu München in der Mitwirkung bei der Ausführung monumentaler Werke sich vollendete. Schwind's Phantasie ist am Meisten den Stoffen mittelalterlicher Sage und Dichtung zugeneigt, die er mit tiefem poetischem Geiste zu erfassen pflegt. Bei der Darstellung kommt es ihm weniger auf eine kräftige Farbendurchbildung, als vielmehr darauf an, in geistreicher und correkter Zeichnung mit wenigen, fast nur nach Art der Freskomalerei behandelten Farben seine Phantasiespiele zu gestalten. Von seinen Staffeleibildern hat neuerdings sein „Aschenbrödel“ den vielfachsten Beifall gefunden. Aus seinen monumentalen Werken nennen wir die Ausmalung des Treppenhauses des Karlsruher Museums und die Fresken, mit denen er seit den letzten Jahren die restaurirte Wartburg geschmückt hat. Diesen gehört die hier mitgetheilte Darstellung aus dem Leben der heiligen Elisabeth an. In schöner Einfachheit schildert dieselbe den Moment, wo die Heilige, von ihrem rauhen Gemahl auf einem Gange verbotener Mildthätigkeit überrascht, durch ein Wunder, welches die den Armen bestimmte Gaben in Rosen verwandelte, beschützt wird. — Nach dem Stich von Th. Langer.

FIG. 5 und 6. **Aus den Werken der Barmherzigkeit, von M. von Schwind.** — Aus dem Cyklus der Wartburgbilder führen wir hier noch zwei Darstellungen von Werken der Barmherzigkeit vor, welchen der

Künstler dadurch eine sinnige Beziehung auf den Ort der Ausführung gegeben hat, dass er die Gestalt der heiligen Elisabeth jedesmal zum Mittelpunkte machte. Fig. 5 zeigt, wie sie den Hungernden speiset, Fig. 6, wie sie die Verlassenen aufnimmt. Der Künstler hat die Composition auf die nothwendigsten Figuren beschränkt, in diesen aber mit weiser Benützung des eng umgränzten Raumes die Handlung voll und klar ausgesprochen. Die Darstellungen sind auf blauem, von Rankengewinden durchzogenen Grunde gemalt. — Nach dem Stich von Thaeter.

FIG. 7. **Ruth, von J. Schraudolph.** – Fast ausschliesslich der religiösen Malerei hat sich Johann Schraudolph (geboren 1808 im Algäu, seit 1825 auf der Münchener Akademie gebildet) gewidmet. Zuerst bei den bedeutenden monumentalen Arbeiten in München, den Fresken der Allerheiligenhofkapelle und der Bonifacius-Basilika, unter H. Hess's Leitung betheiligt, wurde er 1844 selbständig mit der Ausführung der Fresken des neu hergestellten Doms zu Speyer von König Ludwig betraut. Diese kolossale Arbeit, welche 1853 beendet, die wichtigsten Scenen des alten und neuen Testaments umfasst, schliesst sich in harmonischer Weise und trefflicher ächt monumentaler Haltung dem ernsten Charakter des erhabenen Baues an. Wir wählen aus der grossen Zahl die Darstellung der Ruth, die voll inniger Wärme und Zartheit der Empfindung ist. Der Künstler fasste den Moment auf, der den Charakter der Ruth im Lichte treuer Anhänglichkeit und Hingabe erscheinen lässt. Arpa hat sich eben weinend von der Schwiegermutter getrennt, um in ihr Vaterland zurückzukehren. Ruth aber wendet sich entschlossen zu Naemi mit den schönen Worten: „Wo du hingehest, da will ich auch hingehen: wo du bleibest, da bleibe ich auch: Dein Volk ist mein Volk, und dein Gott ist mein Gott." — Nach einer Originalzeichnung des Künstlers.

FIG. 8. **Des Sängers Fluch, von Ph. Foltz.** – Dieser Künstler, 1805 zu Bingen geboren, zuerst auf der Akademie zu Düsseldorf, dann zu München unter Cornelius gebildet, schöpft seine Stoffe am liebsten aus der romantisch-historischen Welt, vorzüglich nach der in Romanzen und Balladen ausgeprägten Auffassungsweise. In diesem Sinne malte er in der neuen Residenz zu München Scenen aus Schiller's und Bürger's Balladen, wie er dann auch an den Fresken in den Arcaden des Hofgartens sich betheiligte. Auch gemüthliche Momente aus dem Leben des oberbayrischen Gebirgsvolkes hat er oft und mit Glück dargestellt. Sein Hauptbild ist das im Jahre 1839 zu Rom vollendete, vom Kölner Kunstverein angekaufte Oelgemälde „des Sängers Fluch", nach der Uhland'schen Ballade, welches wir hier aufgenommen haben. Wir sehen den Moment der blutigen That vor uns, wo der König mit dem wüthenden Ruf:

„Ihr habt mein Volk verführet,
Verlockt ihr nun mein Weib?"

aufspringt und den jungen Sänger niederstösst. Die Situation ist lebendig erfasst und mit dramatischer Energie — wenn auch nicht ganz ohne einen Anflug theatralischen Affekts — höchst wirksam ausgesprochen,

unterstützt von einem gesunden und kräftigen Colorit, welches den Arbeiten des der Oelmalerei besonders zugethanen Künstlers eigenthümlich ist. — Nach einer Originalzeichnung des Meisters.

Tafel XX. (126.)

DEUTSCHE MALEREI.

Münchener Künstler.

FIG. 1. **Die Vertheidigung des Räubers Barbone, von Peter Hess.** — Um den Ueberblick über die vielseitige Entwicklung der Münchener Kunst zu vervollständigen, schliessen wir auf dieser Tafel den historischen Darstellungen die hervorragendsten Meister des Genres an. Unter ihnen gebührt einer der vorzüglichsten Plätze dem in Düsseldorf 1792 gebornen und in München zu voller Ausbildung seines Talents gelangten Peter Hess. Zu den namhaftesten Schlachten- und Genremalern der Gegenwart gehörend, hat er besonders durch die meisterhaft lebendigen und charaktervollen Schlachtenbilder seinen Ruf begründet. Dieselben schildern meistens Einzelscenen oder grosse Hauptschläge aus den Kriegsjahren 1813—1815, denen er selbst im Generalstabe des Fürsten Wrede beigewohnt hat. Bedeutungsvolle Composition, kräftiges Colorit und gediegene Durchführung bis in's Kleinste sind die Hauptverdienste seiner Darstellung. Von einem Aufenthalte in Italien und später in Griechenland trug seine künstlerische Phantasie ebenfalls manche treffliche Früchte davon. Wir geben, da die Mittheilung grosser Schlachtenbilder den engbegränzten Raum überschreiten würde, ein interessantes Bild aus dem italienischen Banditenleben. — Gez. von J. Schnorr. Das Original befindet sich im Besitz des Württembergischen Kunstvereins.

FIG. 2. **Die Heimkehr von der Bärenjagd, von Heinrich Bürkel.** — Dieser Künstler, im Jahr 1802 zu Pirmasens in der Pfalz geboren, auf der Münchener Akademie gebildet, hat sich zuerst als charaktervoller und humoristischer Darsteller italienischer Volksscenen, dann durch lebendige Genreschilderungen aus dem bayerischen Hochgebirge und Tyrol beliebt gemacht. Er schildert den kräftig schönen Menschenschlag der Alpenwelt mit seiner malerischen Tracht im fröhlichen Festjubel, im bunten Wirthshaustreiben, im Sennerleben auf den Almen stets mit lebendigem Sinn und frischem Humor. Nicht minder gewandt ist er in landschaftlichen Darstellungen, wesshalb er gern seinen Genrescenen ausführliche landschaftliche Hintergründe gibt, wie auf dem von uns ausgewählten liebenswürdig frischen Bilde. — Gez. von J. Schnorr.

FIG. 3. **Der Landarzt, von J. Kirner.** — Zu den trefflichsten Darstellern des bayerischen Volkslebens gehört der im Jahr 1806 zu Furtwangen geborene Johann Baptist Kirner. Wie Wenige weiss er das Volk in seiner derben Lust, seiner treuherzigen Gemüthlichkeit zu schildern. Scharfe Charakteristik, ungeschminkte Wahrheit lebt in seinen Bildern,

die das Treiben der Gebirgsbewohner in kräftiger Realität zur Erscheinung bringen. Meistens zieht sich ein Zug ergötzlichen Humors durch seine Darstellungen, wie auf dem hier mitgetheilten, im König Ludwigs Album befindlichen Genrebilde, dessen Komik von schlagender Wirkung ist. — Gez. von J. Schnorr.

FIG. 4. **Aus dem Russischen Feldzuge, von Albr. Adam.** — Von hervorragender Bedeutung als Thier- und Schlachtenmaler ist Albrecht Adam, 1786 in Nördlingen geboren und hauptsächlich zu München gebildet. Die kriegerische Zeit, in welcher seine Jugend aufwuchs, gab ihm gleich dem bereits erwähnten Peter Hess die Richtung auf die Schlachtenmalerei. Mit dem Vicekönig Eugen machte er den Feldzug des Jahres 1812 in Russland mit und brachte von demselben eine Menge tiefer Eindrücke und mächtiger Anregungen mit, die er in einer Anzahl grosser Schlachtengemälde niederlegte. Zu seinen Hauptarbeiten gehören das lithographische Prachtwerk der „Voyage pittoresque et militaire" und neuerdings die „Erinnerungen an die Feldzüge der österreichischen Armee in Italien in den Jahren 1848 und 1849." Klarheit der Composition und prägnanter Ausdruck zeichnen seine Darstellungen aus.

FIG. 5. **Der Polen Abschied von ihrem Vaterlande, von Dietr. Monten.** — Auch dieser Künstler excellirt gleich dem vorigen und Peter Hess, vorzüglich in Schlachtenbildern. Im Jahr 1799 in Düsseldorf geboren, begann er zeitig auf der dortigen Akademie sich nach dieser Richtung zu entfalten, vollendete aber nachher, durch die Arbeiten von Peter Hess angezogen, in München seine Studien. Gleich diesem und Albrecht Adam wurde er mit Schlachtenbildern für die Prunksäle der neuen Residenz beauftragt. Ausserdem malte er manche lebensvolle und humoristische Genrebilder, sowie Scenen der neueren Zeitgeschichte, wie im Jahr 1831 den hier aufgenommenen Polenabschied, der in der politischen Aufregung jener Tage grosses Aufsehen machte und die Gemüther mächtig ergriff. Monten starb im Jahr 1843.

FIG. 6. **Kriegerische Scenen, von K. W. von Heideck.** — Wir fügen hier einen vierten Münchener Schlachtenmaler hinzu, der zwar nur als Dilettant die Kunst ausübt, dies aber in so geistreicher und bedeutsamer Weise, dass wir ihm gern einen Platz unter den Künstlern einräumen. Der k. bayerische Generallieutenant Freiherr von Heideck, 1788 in Lothringen geboren, nahm in seiner Jugend an den Feldzügen gegen Oesterreich und Preussen Theil, kämpfte sodann als Freiwilliger in Spanien und betheiligte sich nachmals am griechischen Befreiungskriege. Mitten in hohen amtlichen und speziell militärischen Stellungen ruhte sein künstlerischer Sinn keineswegs, sondern brachte eine Menge trefflicher Skizzen, Zeichnungen und interessanter Gemälde hervor. Die von uns gewählte Scene ist A. Adam's „Voyage pittoresque et militaire" entnommen, der sie als Titelblatt dient.

Tafel XXI. (127.)

ÖSTERREICHISCHE MALEREI.

Fig. 1. **Die Auferweckung des Lazarus, von Joseph Führich.** — Die Oesterreichische Malerei hat bis jetzt eben so wenig wie die Architektur und die Sculptur sich zu einer eigenthümlichen Schule durchgebildet. Was bis jetzt an künstlerischer Potenz auf diesem Gebiete dort thätig gewesen, folgt theils verschiedenen Einflüssen anderer Schulen, namentlich der Münchener, theils Eingebungen individueller Art, so dass die Bestrebungen der einzelnen Künstler unvermittelt und isolirt neben einander bestehen. Unter den Malern religiöser Gegenstände ist Joseph Führich, geb. 1800 zu Kratzau in Böhmen, in Prag, Wien und später in Rom gebildet, der bedeutendste. Er war an dem neuen Aufschwunge, den in den zwanziger Jahren die deutsche Malerei von Rom aus nahm, mit betheiligt, und leistete Overbeck, Koch, Veit und Schnorr in der Ausschmückung der Villa Massimi Beistand. Später wandte er sich immer entschiedener einer streng religiösen Richtung zu, die im Anschluss an mittelalterliche Empfindung und Formengebung vorzugsweise das Heil der Kunst erblickt. Zu seinen wichtigsten Werken gehört der Triumph Christi, der in 11 Blättern die Verherrlichung des Christenthums darstellt. Ausser mehreren Altarblättern rühren von ihm die Fresken der Kirche S. Johann, von Nepomuk und neuerdings der wichtigste Theil der Wandgemälde in der Altlerchenfelder Kirche zu Wien (deren Ansicht und Grundriss wir auf Taf. 111 gegeben haben). Die hier mitgetheilte Darstellung gehört zu den Fresken, mit welchen die Altlerchenfelder Kirche geschmückt werden soll, und ist für eine Wand im Presbyterium bestimmt. — Nach dem Karton gezeichnet.

Fig. 2. **Austria, allegorisches Freskobild von Kupelwieser.** — Gleich Führich ist auch Kupelwieser (geb. zu Piesting in Niederösterreich, gebildet auf der Wiener Akademie) vorwiegend der Darstellung religiöser Stoffe hingegeben, wenn auch nicht mit gleicher Innerlichkeit der Empfindung, so doch in einem an die besten italienischen Meister des fünfzehnten Jahrhunderts sich anlehnenden edlen, gemessenen Style. Eine grosse Anzahl von Altarbildern sind von ihm gemalt worden. Wir geben ein von ihm im Repräsentationssaale des Statthaltereigebäudes zu Wien an der Decke ausgeführtes Freskobild, die Austria unter dem Schutze der Religion und umgeben von den symbolischen Gestalten der Gerechtigkeit, Wahrheit, Stärke und Weisheit, als die hauptsächlichsten Regententugenden, darstellend.

Fig. 3. **Die Christenverfolgung in den Katakomben Rom's, von Karl Rahl.** — Eine der ersten Stellen unter den Geschichtsmalern Oesterreichs gebührt dem im Jahr 1812 zu Wien gebornen und daselbst ausgebildeten Karl Rahl. Mit grosser Energie erfasst er bedeutende, durch dramatisches Leben ausgezeichnete Momente der Geschichte, und mit wirksamer Composition, tüchtiger Zeichnung und kräftig realistischer Färbung stellt

er dieselben dar. Sein im Jahr 1844 vollendetes grosses Bild, den Ueberfall einer Christengemeinde in den Katakomben Rom's schildernd, ist ein bedeutendes und charakteristisches Beispiel seiner Richtung. Das Bild ist nach Hamburg in den Besitz des Dr. Abendroth gekommen. In neuerer Zeit hat Rahl für das Waffenmuseum im Arsenal zu Wien grossartige Entwürfe zu Wandgemälden gefertigt. Ausserdem gehört er zu den tüchtigsten Portraitmalern der Gegenwart.

FIG. 4. **Einzug des Herzogs Bretislaw mit der Leiche des h. Adelbert in Prag, von Chr. Ruben.** – Unter den Werken monumentaler Malerei, welcher man in Oesterreich neuerdings eine sorgfältigere Pflege zukommen zu lassen beginnt, sind die Darstellungen aus der böhmischen Geschichte zu nennen, mit welchen Ruben unter Beihülfe seiner Schüler den Saal des Belvedere zu Prag ausgeschmückt hat. Das reich componirte Bild, welches wir hier aufgenommen haben, schildert den feierlichen Einzug des siegreichen Herzogs Bretislaw im Jahr 1038 mit dem aus dem erorberten Gnesen genommenen Leichnam des heiligen Adelbert, der ein geborner Böhme und Bischof zu Prag im 10. Jahrhundert die heidnischen Preussen zu bekehren versuchte und den Märtyrertod fand. Der Karton zu diesem Bilde war 1850 vollendet. Christoph Ruben wurde 1805 zu Trier geboren, erhielt zuerst in Düsseldorf unter Cornelius seine Ausbildung, folgte dem Meister dann nach München, wo er beim Entwurfe verschiedener monumentaler Gemälde sich betheiligte. Ausserdem schuf er mehrere Genrebilder gemüthlichen Inhalts und sodann seinen Columbus im Augenblicke, wo er den neuen Welttheil erblickt. 1841 wurde Ruben als Direktor der Akademie nach Prag berufen, und seit 1852 wirkt er in derselben Stellung an der Kunstakademie zu Wien. — Nach einer Photographie.

FIG. 5. **Die Gefangennahme Ritter Hadmar's von Kuenring, von Peter J. N. Geiger.** – Aus einer Reihe von bildlichen Darstellungen bedeutender Scenen der österreichischen Geschichte wählen wir das Blatt, welches die durch List auf Geheiss Friedrichs des Streitbaren vollbrachte Gefangennahme des trotzigen Vasallen und Wegelagerers Hadmar von Kuenring schildert. Da derselbe in seiner festen Burg aller Angriffe spottete, wurde er auf ein dem Anscheine nach nur mit Waaren beladenes Schiff, das die Donau hinabkam, gelockt, und dort durch die Reisigen Friedrichs überwältigt und in Fesseln geschlagen. Der Vorgang ist vom Künstler mit Klarheit und dramatischer Energie vorgeführt. — Bilder aus Geschichte und Sage des Erzherzogthums Oesterreich von P. J. N. Geiger.

Tafel XXI. A. (127. A.)

ÖSTERREICHISCHE MALEREI.

FIG. 1. **Die Rückkehr des Landwehrmannes, von Peter Krafft.** – Mit diesem Wiener Maler knüpfen wir an eine Zeit an, welche die Grenze zwischen der in unnatürliche Manier entarteten Kunst des vorigen Jahr-

hunderts und der neuen zur Natur zurückgekehrten Richtung bezeichnet. Zu Hanau im Jahr 1780 geb., empfing Krafft seine Ausbildung auf der Akademie zu Wien, begab sich aber um 1801 nach Paris, wo bei mehrjährigem Aufenthalte die französische Kunst mit ihren klassischen, durch das Kaiserthum aufgefrischten Tendenzen nachhaltig auf ihn einwirkte. Bilder wie Sappho und Hebe, sodann späterhin Belisar, Oedipus und Antigone u. A. gehören dieser Richtung an. Bald jedoch, nach einem Aufenthalte in Rom, wandte er sich Darstellungen aus der Zeitgeschichte (Erzherzog Karl in der Schlacht bei Aspern) zu und behandelte auch in mehr romantischer Weise Vorgänge aus der älteren österreichischen Geschichte, wie Rudolph von Habsburg dem zu einem Kranken eilenden Priester sein Pferd anbietend, Zriny's Ausfall aus Szigeth u. s. w. Mehr als diese sind vielleicht die beiden in der Sammlung des Belvedere zu Wien befindlichen Bilder „des Landwehrmanns Abschied und Rückkehr," von denen wir das letztere ausgewählt haben, charakteristisch für jene Zeit. In ihnen tönt ein Nachhall aus den Tagen der Befreiungskriege uns entgegen; der künstlerische Charakter ist nicht frei von der blassen akademischen Convention jener Epoche, aber gemüthvolle Empfindung und schlichte Naturbeobachtung verleihen der Darstellung doch eine gewisse Wärme, die noch ungeminderter wirken würde, wenn nicht die übermässigen Dimensionen der Bilder mit ihren lebensgrossen Figuren dem Eindruck schadeten. Krafft starb im Oct. 1856. — Nach einem Stich von J. Kovatsch.

Fig. 2. **Die Testamentseröffnung, von Jos. Danhauser.** — Dieser Künstler (geb. zu Wien 1805, gest. daselbst 1845) hat sich unter P. Krafft's Leitung zu einem ausgezeichneten Genremaler ausgebildet. Nach einigen Versuchen auf dem Gebiete historischer Darstellung wandte er sich bald mit Entschiedenheit dem Genrefache zu, dem er in der Folge ausschliesslich treu blieb, und in welchem er Werke von meisterhafter Charakteristik, voll scharfer Beobachtung und treffend wahrer Darstellung schuf. In seiner besten Zeit waren es besonders die Gegensätze des Lebens, welche er mit grosser Innerlichkeit des Seelenausdrucks, mit trefflicher Schilderung leidenschaftlicher Gefühlsergüsse zur Anschauung brachte. Zu seinen ausgezeichnetsten Werken gehören der Prasser, der Augenarzt, die Klostersuppe, Wein, Weib und Gesang, die aufgehobene Zinspfändung und die von uns ausgewählte Testamentseröffnung (1839 gemalt). Danhauser's Darstellung beruht auf sorgfältigem, liebevollem Naturstudium, das sich bis in die untergeordneten Theile geltend macht. Nur eine gewisse Starrheit und Modellbefangenheit tritt dem Eindruck der meistens klar und glücklich componirten Gemälde bisweilen störend in den Weg. An Schärfe und Tiefe der Charakteristik gehört er zu den vorzüglichsten Sittenmalern unserer Zeit. — Nach dem Stich von Fr. Stöber.

Fig. 3. **Sonntag Nachmittag, von Waldmüller.** — Durch seine gemüthvollen Schilderungen des österreichischen Volkslebens ist F. Waldmüller (geb. 1792 zu Wien) ausgezeichnet. Mit anspruchsloser Innigkeit und Treue fasst er vorzugsweise Scenen aus dem Leben des österreichischen Landvolkes auf, die er mit liebevollster Sorgfalt, mit einer bis in's Ge-

ringste sich gleich bleibenden Feinheit detaillirender Darstellung schildert. In eng begränztem Kreise ist er zu Hause wie Wenige und weiss die einfachsten Zustände und Empfindungen, meistens Vorgänge idyllisch-gemüthlicher Art mit sinniger Naturbeobachtung wieder zu geben. Das hier aufgenommene Bild befindet sich im städtischen Museum zu Königsberg. — Nach dem Stich von Lüderitz.

Fig. 4. **Die Gefangennehmung der Kinder König Manfred's nach der Schlacht von Benevent, von Ed. Engerth.** — In diesem Bilde eines jüngeren österreichischen Künstlers, des jetzigen Direktors der Prager Akademie, geben wir ein charakteristisches Beispiel des in neuerer Zeit überall hervortretenden Strebens nach einer frischen realen Darstellung geschichtlich bedeutsamer Vorgänge. Wenn gleich in der Anordnung und Behandlung des Stoffes noch manche Momente einer etwas äusserlichen Auffassungsweise früherer Zeit nachklingen, so erfreut doch die kräftige Durchführung, das markige und glänzende Colorit, das Streben nach einer Verbindung realer Gestaltung mit den Forderungen idealen Schaffens. Das Bild, 1853 vollendet, ist in der Galerie des Belvedere zu Wien aufgestellt. Neuerdings ist Engerth neben Führich, Kupelwieser u. A. bei der Ausschmückung der Altlerchenfelder Kirche zu Wien beschäftigt. — Nach einer Photographie.

Fig. 5. **Die Heimkehr im Sturme, von Friedrich Gauermann.** — Dieser grosse Meister des Thier- und Landschaftbildes gehört zu den bedeutendsten Künstlern Oesterreichs. Im Jahr 1807 zu Miesenbach in Oberösterreich geboren, hat er sich nicht bloss in der Darstellung des Thierlebens, das sein vorzügliches Augenmerk ist, zu einem der ersten Meister der Gegenwart ausgebildet, sondern er weiss mit derselben Meisterschaft die landschaftliche Umgebung, sowie das kräftige Volk der Hirten und Jäger im friedlichen und feindlichen Zusammentreffen mit der Thierwelt zu schildern. Am liebsten wählt er Scenen des Kampfes, oder der gewaltsamen Bewegung, des Ringens mit den Elementen oder des Fliehens vor ihrer Gewalt. Eine freie und sichere Technik, vollendete Durchführung, lebensvolle Wahrheit und Tiefe charakteristischer Auffassung zeichnen seine Werke aus. Zu seinen vorzüglichsten Arbeiten gehören die Ernte, Kühe auf der Weide, der von Bären überwältigte Hirsch, die Gemsjagd, der von Adlern umgebene verendende Hirsch, Kampf eines Ebers mit Wölfen, heimeilendes Vieh beim Regen und das hier aufgenommene, in der Sammlung des Herrn von Arthaber zu Wien befindliche Bild. — Nach dem Stich von Passini.

Tafel XXII. (128.)

DEUTSCHE MALEREI.

Fig. 1. **Der grosse Kurfürst in der Schlacht bei Fehrbellin, von Adolph Eybel.** — Auf dieser und der folgenden Tafel stellen wir noch eine Anzahl von Werken verschiedener Meister und Schulen zusammen, welche

an anderem Orte unterzubringen die Oekonomie des Raumes uns verwehrte. So hätte das Gemälde von Eybel, der, zu Berlin im Jahr 1808 geboren, unter Kolbe's Leitung sich ausbildete, seinen Platz auf Tafel 124 finden müssen. Eybel hat ausser diesem grossen, im Jahr 1846 ausgestellten und in den Besitz des Königs von Preussen übergegangenen Bilde nur Genrescenen mannigfacher Art, theils aus dem Volksleben, theils nach Dichtern gemalt. Ungern sieht man ihn nach einer Schöpfung voll historischen Charakters, die durch Klarheit der Composition, Energie des Ausdrucks und lebenswahres Colorit sich auszeichnet, auf der so erfolgreich betretenen Bahn stillstehen. — Nach dem Stich von Habelmann.

Fig. 2. **Die Gefangennahme des Landgrafen Philipp von Hessen durch Herzog Alba, von Ludwig Rosenfelder.** — Auch dieser in Breslau geborene Künstler gehört der Berliner Schule an, da er unter Hensel's Leitung auf der dortigen Akademie seine Studien machte. Seine künstlerische Richtung geht mit Vorliebe auf die höchsten Aufgaben geschichtlich realer Malerei aus. Dabei unterstützt ihn ein tüchtiges Compositionstalent, gewissenhafte Zeichnung und ein kräftiges, klares Colorit. Zu seinen hervorragendsten Werken gehören: Cola Rienzi im Gefängnisse zu Avignon, und ein grosses für den Danziger Kunstverein im Jahre 1841 gemaltes Bild aus der Reformationszeit der Stadt. Das von uns aufgenommene grosse für den König von Preussen ausgeführte Gemälde befand sich auf der Berliner Ausstellung des Jahres 1850. Die Scene spielt nach der Schlacht von Mühlberg auf der Moritzburg, wo Herzog Alba auf kaiserlichen Befehl den Landgrafen Philipp von Hessen eben verhaftet hat. Wir sehen den von Bewaffneten Umringten das Gemach verlassen, da springt Kurfürst Joachim II. von Brandenburg auf und stürzt mit gezogenem Schwerte auf den Spanier los. In diesem Augenblicke wirft sich der treue Stallmeister von Trotha seinem wüthenden Herrn in den Weg und verhindert durch sein Flehen eine verhängnissvolle That. Die Handlung ist mit vollem dramatischem Leben und in kräftig realistischer Darstellungsweise geschildert. — Nach einer Photographie.

Fig. 3. **Graf Eberhard der Greiner rettet Kaiser Karl IV. vom Ueberfalle Günther's von Schwarzburg, von A. von Gegenbaur.** — Im Auftrage des Königs von Württemberg hat Anton Gegenbaur (geboren 1800 zu Wangen im Allgäu, auf der Münchener Akademie und später in Italien ausgebildet) seit 1837 die Säle des königlichen Residenzschlosses zu Stuttgart mit einer Reihe grosser Fresken aus der Württemberger Geschichte geschmückt. Sechzehn Bilder sind bis jetzt vollendet, das grösste von 45 Fuss Breite, die kleineren bis zu 17 Fuss breit bei 13 Fuss Höhe. Den Inhalt dieser umfangreichen Darstellungen bilden die Ereignisse aus dem Leben der berühmtesten Württembergischen Grafen, Eberhard des Greiners, Eberhard des Erlauchten und Eberhards im Bart. Der Künstler hat mit grossem Geschicke die verschiedenen Scenen, seien es Kriegsthaten, Festzüge, stille Familienbilder, interessant und charakteristisch geschildert, stets den prägnantesten Moment erfassend und mit klarer, wohldurchdachter Composition, in sicherer Zeichnung und edler Linienführung darstellend. Hat er dies Verdienst in den Anregungen der Münchener Monumental-

werke erworben, so erlangte er durch seine Studien in Italien eine in Deutschland bis jetzt unerreicht dastehende Meisterschaft in der Behandlung der Freskomalerei. Keiner weiss diese schwierigste aller Malweisen zu solcher Kraft, Harmonie, Wärme und Verschmelzung der Töne zu verwenden wie Gegenbaur. Selbst das verworrenste Kampfgewühl vermag er klar hinzustellen durch die treffliche Vertheilung von Licht und Schatten. Neben so vielen Vorzügen verzeiht man, dass seinen Figuren ein gar zu allgemeiner, typischer Zug anhaftet, und dass es dem Künstler bei der unglaublichen Schnelligkeit des Producirens und der Masse des Hervorgebrachten an Musse fehlte, die Gestalten individuell durchzubilden. Die von uns gewählte Darstellung charakterisirt das Wesen seiner Arbeiten in treffender Weise, nur vermag die Umrisszeichnung leider keine Vorstellung von der Farbenwirkung, von der Klarheit, welche die Composition durch die Gegensätze von Licht und Schatten erhält, zu geben. Der Vorgang ist dieser: Als Kaiser Karl IV. im Jahre 1347 bei Mainz über den Rhein setzte, wurde er von seinem Gegenkönig Günther von Schwarzburg überfallen und wäre dem unvermutheten Angriff erlegen, wenn nicht Graf Eberhard von Württemberg ihn gerettet hätte. Schon bricht, zum Tode verwundet, des Kaisers Ross zusammen; schon hat ein Verwegener des Kaisers Schwertgurt erfasst und zum tödtlichen Streiche die Streitaxt geschwungen: da sprengt Eberhard herbei, rennt den Angreifer mit gewaltigem Lanzenstoss nieder, packt zugleich Günther's den Kaiser bedrohenden Speer, und Karl ist gerettet. Ein Sonnenstrahl durchbricht siegreich das aufgethürmte Gewölk, die Scene des grimmigen Kampfes beleuchtend, in welchem Alles bis auf die sich beissenden Rosse gewaltige Bewegung ist. — Nach dem Original gezeichnet von J. Schnorr.

Fig. 4. **Dolce far niente, von Fr. X. Winterhalter.** — Der berühmteste der modernen Portraitmaler gehört nur seiner Abstammung nach Deutschland an, da er 1803 zu S. Blasien in Baden geboren ist. Seine Kunstrichtung weist ihm dagegen eine Stelle unter den französischen Malern an, denn obwohl er seine ersten Studien zu München machte, erhielt sein grosses und eigenthümliches Talent erst in Paris seine Vollendung. Als Bildnissmaler, der in fürstlichen und hocharistokratischen Kreisen durch ganz Europa des höchsten Rufes geniesst, zeichnet er sich durch Grazie und Geschmack der Anordnung, Leichtigkeit der Behandlung und Feinheit des Colorits aus. Wenn auch manche seiner späteren Werke eine gewisse Flüchtigkeit verrathen, so fehlen doch keinem derselben die Eigenschaften, welche eine glänzende Wirkung bedingen. In früherer Zeit hat er ausserdem mehrere Genrescenen meistens aus dem italienischen Leben gemalt, welche durch wunderbare Farbenglut und bezaubernde Poesie sinnlicher Schönheit fesseln. Wir wählen das im Jahre 1836 gemalte Bild einer neapolitanischen Fischerfamilie, welche sich dem von den Südländern so sehr geliebten Dolce far niente überlässt. Von dem Reiz und Schmelz der Farbe vermag unsre kleine Umrisszeichnung freilich keine Vorstellung zu geben.

Tafel XXII. A. (128. A.)

DEUTSCHE MALEREI.

FIG. 1. **Der Leichnam der h. Catharina, von Engeln nach dem Sinai getragen, von H. Mücke.** — Wir fügen hier noch einige Meister verschiedener, und zwar zunächst der älteren Düsseldorfer Schule an, unter denen Heinrich Mücke, 1806 in Breslau geboren, unter Schadow's Leitung zuerst in Berlin, dann in Düsseldorf ausgebildet, namentlich als Maler religiöser Bilder hervorzuheben ist. Manche recht tüchtige Altarbilder sind von ihm in mehrere Kirchen gekommen. Unter den Düsseldorfern war er der Erste, der in der Freskomalerei Bedeutenderes leistete, wozu ihm die für den Grafen Spee auf dem Schlosse Heltorf auszuführenden Gemälde aus der Geschichte Friedrichs des Rothbarts, später der Fries im Saale des Rathhauses zu Elberfeld, die Einführung und Ausbreitung des Christenthums darstellend, geeignete Veranlassung boten. Ausserdem hat er sich auch vielfach in den von der Sage und den Dichtern überlieferten Stoffen, so wie in geschichtlichen Bildern, die jedoch vorwiegend einen romantischen Grundton haben, versucht. Das von uns hier aufgenommene Bild wurde im Jahre 1836 für die Galerie des Consuls Wagener in Berlin gemalt, und, da es sich wegen seiner eigenthümlichen, poetischen Idee grossen Beifalls erfreute, mehrfach vom Künstler wiederholt. — Nach dem Stich von Felsing.

FIG. 2. **Die Pilger in der Wüste, von Hermann Stilke.** — Dieser Künstler, 1803 zu Berlin geboren, machte seine ersten Studien auf der dortigen Akademie, begab sich aber bald nach Düsseldorf unter Cornelius' Leitung, dem er auch nach München folgte. Dort betheiligte er sich bei der Ausführung der Fresken in der Glyptothek und den Arcaden des Hofgartens. Nach einer italienischen Reise wandte er sich 1833 nach Düsseldorf, wo er sich der Schadow'schen Schule und Richtung anschloss und sich der Bearbeitung romantisch-historischer Stoffe mit Eifer hingab. Ausser einer Anzahl von Oelgemälden, zu welchen besonders die mittelalterliche Zeit ihn begeisterte, rühren auch die 1846 vollendeten Fresken im Rittersaale des Schlosses zu Stolzenfels von seiner Hand her. Das hier dargestellte Bild, 1834 gemalt, ging in den Besitz des Berliner Kunstvereins über. Seit 1850 hat Stilke wieder seine Werkstatt in seiner Vaterstadt aufgeschlagen.

FIG. 3. **Die Elfen, von Eduard Steinbrück.** — Der ersten Ausbildung nach der Berliner Schule angehörend, ist Eduard Steinbrück durch Richtung und Wesen seiner Kunst entschieden den Düsseldorfern beizuzählen. In Magdeburg 1802 geboren, bestimmte er sich zuerst dem Kaufmannsstande, bis der unterdrückte Künstlerberuf in ihm so mächtig wurde, dass er sich nach Berlin in Wach's Werkstatt begab. Nachdem er hier einige Jahre studirt und dann eine Reise nach Italien unternommen hatte, liess er sich 1832 in Düsseldorf nieder, wo er in ununterbrochener Thätigkeit bis zum Jahre 1846 blieb, welches ihn nach

Berlin zurückführte. Die Grundstimmung seines Schaffens ist die romantische, und zwar in zarter, naiver Kindlichkeit, so dass er liebliche Stoffe, wie Elfen, badende Kinder u. dgl. mit besondrer Liebe und vorzüglichem Glück behandelt. Weniger genügen antike Gegenstände, wie Amor und Psyche, die Geburt der Aphrodite u. A., weil er auch diesen einen romantischen Ton zu geben sucht. Dagegen sind auch mehrere religiöse Darstellungen, manchmal in eigenthümlich sinniger Auffassungsweise, von ihm ausgeführt worden. Das von uns gewählte Bild wurde im Jahre 1836 gemalt und kam in die Galerie des Consuls Wagener zu Berlin.

Fig. 4. **Neapolitanische Mutter am Meer, von August Riedel.** — Die Werke dieses originellen und bedeutenden Künstlers gehören keiner bestimmten Schulrichtung an. Sie sind Produkte einer durchaus selbständigen Auffassung, deren Schwerpunkt in einem wunderbar fein organisirten Auge für den Zauber, mit welchem das volle Sonnenlicht die Formen des menschlichen Körpers umspinnt, beruht. Am liebsten stellt er die Schönheit weiblicher Gestalten und Köpfe durch das Medium einer strahlenden südlichen Tagesbeleuchtung, mit allen Reizen einer meisterhaften Farbengebung dar. Diese Richtung verdankt der 1800 zu Baireuth geborne Künstler weniger seinen Studien an der Münchener Akademie, die in die zwanziger Jahre fallen, sondern seinem Aufenthalt in Italien, wo er seit 1829 ununterbrochen lebt. Die leuchtende Transparenz des südlichen Himmels, die reife, üppige Schönheit italienischer Frauengestalten sind unentbehrliche Faktoren seines künstlerischen Schaffens. Meistentheils stellen seine Bilder nur eine Einzelfigur dar, diesen aber pflegt er nicht allein durch eine besondre Stellung und eine eigenthümliche Beleuchtung, sondern auch durch charakteristische Durchbildung des physiognomischen Typus ein erhöhtes Gepräge individuellen Daseins zu verleihen. Zu den berühmtesten Arbeiten dieser Art gehören die „Judith“, im Besitze König Ludwig's von Bayern, die „Sakontala“ und die „Medea“, beide gleich mehreren anderen Werken des Meisters im Besitze des Königs von Württemberg, die „Römerin mit ihrem Kinde“ und die “Albaneserin“, 1851 vollendet und ein unübertreffliches Muster brillanten und doch naturwahren Farbenzaubers. In einigen früheren Bildern, von denen wir das mehrmals wiederholte der „Neapolitanischen Mutter am Meer“ hier geben, sind Gruppen von Gestalten in süssem Nichtsthun oder beim Bade (wie die „badenden Mädchen“) vereinigt.

Fig. 5. **Einzug Kaiser Ludwigs des Bayern, von B. Neher.** — Das von Kaiser Ludwig dem Bayern gegründete, von König Ludwig von Bayern im Jahre 1833 durch Fr. v. Gärtner wiederhergestellte Isarthor zu München wurde durch Bernhard Neher mit einem Freskobilde geschmückt, welches den Einzug Kaiser Ludwigs nach der siegreichen Schlacht bei Mühldorf im Jahre 1322 darstellt. Neher, 1806 zu Biberach geboren, erhielt seine künstlerische Ausbildung in Stuttgart und sodann unter Cornelius in München. Religiöse, geschichtliche und romantische Stoffe machen den Kreis seiner Darstellungen aus. Zu seinen Hauptwerken gehören, ausser dem von uns aufgenommenen Freskobilde, die im gross-

herzoglichen Schlosse zu Weimar ausgeführte malerische Ausstattung der Göthe- und Schillerzimmer, unter welchen sich Compositionen nach den Balladen Toggenburg, Graf von Habsburg, Gang nach dem Eisenhammer, Kampf mit dem Drachen befinden. Seit 1846 wirkt er an der Kunstschule zu Stuttgart als Professor. — Nach einer Originalzeichnung des Künstlers.

Fig. 6. **Die Hauglaner, von Ad. Tidemand.** – Seiner Abstammung nach ein Norweger, muss dieser Künstler, den man als einen der Ausgezeichnetsten unter den Volksmalern der Gegenwart zu betrachten hat, seiner künstlerischen Ausbildung und Richtung nach, ohne Bedenken Deutschland vindicirt werden. Im Jahre 1815 zu Mandal in Norwegen geboren, erhielt er zwar seine erste Grundlage in der Kunst an der Akademie zu Kopenhagen, siedelte aber schon im Herbst 1837 nach Düsseldorf über, wo er, mit kurzen Unterbrechungen, die durch Reisen nach München, Italien und seiner Heimath herbeigeführt wurden, in fortgesetztem regem Schaffen weilt, und mit dem Landschafter Gude den Mittelpunkt einer ansehnlichen Colonie von skandinavischen Künstlern bildet. Das Volksleben seiner nordischen Heimath giebt ihm den Stoff zu seinen Darstellungen, die nicht bloss durch das Malerische der Tracht und der Sitten, die kräftige Schönheit und charaktervolle Tiefe des physiognomischen Ausdrucks, sondern auch durch die unübertreffliche Schlichtheit, Treue und Innigkeit der Auffassung, die energische, gesunde Weise der Durchführung erfreuen. Er zeigt uns das Volk bei seinen Festen und bei der Arbeit, bei seinen vielfach originellen kirchlichen Feierlichkeiten, in der stillen Behaglichkeit des Familienlebens wie im geschäftigen Treiben des Fischers und des Hirten auf den Fjords und den Alpentriften, — überall kernig und herzlich, treu und klar. Wo die Figuren eine grössere landschaftliche Scenerie erfordern, übernimmt sein nicht minder bedeutender Landsmann Gude diesen Theil der Arbeit. Die Bilder Tidemand's bekunden in allen Theilen eine meisterliche Durchbildung, sowohl in der Composition, der Vertheilung von Licht und Schatten, der correkten Zeichnung, wie in der kräftig klaren Färbung und dem fein abgestuften Helldunkel. Das von uns hier aufgenommene Gemälde, im Jahre 1848 entstanden, ist eine Zierde der städtischen Galerie zu Düsseldorf. Es schildert die religiösen Andachtsübungen einer Sekte, die, wie es scheint nach Art der Quäker, zu einer ernsten Lebensauffassung und zum Grübeln über religiöse Dinge hinneigt. Diese Gemüthsrichtung ist in den charaktervollen Gesichtern der schlichten Landleute klar ausgeprägt. Ausser einer Reihe von Staffeleigemälden arbeitete Tidemand auch im Jahr 1850 einen Cyclus von zehn Bildern zur Ausschmückung eines Saales in der königlichen Villa Oskarshall bei Christiania. — Nach einer Chromolithographie von Winckelmann und Söhne in Berlin.

Tafel XXIII. (129.)

FRANZÖSISCHE MALEREI.

Fig. 1. **Die Apotheose Homer's, von Ingres.** — Die neuere Malerei bietet in Frankreich nicht geringere Gegensätze dar, als in Deutschland. Wir sehen eine Menge mannigfach verschiedener, ja diametral entgegenstehender Richtungen neben einander sich bewegen; nur dass die strengere stylistisch-ideale Kunst immer mehr von der realistischen und naturalistischen verdrängt wird und überhaupt weder die Ideenfülle, noch die Tiefe deutscher Gedankenmalerei erreicht. Dagegen entfaltet die realistisch-naturalistische Kunst, gestützt auf glänzende Begabung für die Farbe und energische Auffassung und scharfe Beobachtung der Natur und des Lebens, eine in Deutschland ungeahnte hinreissende Kühnheit und blendende Gewalt der Darstellung. Vom Klassicismus ging am Ende des vorigen Jahrhunderts auch die französische Malerei aus, und den Hauptvertreter dieser Richtung haben wir in David (vgl. Taf. 104) zu erkennen. Eine Anzahl von Schülern und Anhängern sammelte sich um ihn, von denen der gefeiertste und einflussreichste, Jean Auguste Dominique Ingres, bis in die Gegenwart hineinragt. Im Jahre 1781 zu Montauban geboren, kam er in seinem sechzehnten Jahre zu David, auf dessen Kunstweise er mit so entschiedenem Erfolge einging, dass er im Jahre 1801 mit dem Bilde „die Abgeordneten Agamemnon's im Zelte des Achill" den ersten Preis errang. 1806 ging er nach Rom, wo er bis 1820 lebte und von dort nach Florenz, von wo er 1824 nach Paris zurückkehrte. Das Jahr 1834 rief ihn aber wieder nach Italien, da er zum Direktor des französischen Instituts zu Rom ernannt wurde. Hier blieb er bis 1841, seitdem aber hat er seinen Wohnsitz wieder in Paris aufgeschlagen. Obwohl seiner Grundrichtung nach dem strengen Idealismus zugethan, schillert die Vielseitigkeit dieses Künstlers gelegentlich selbst bis in die Schwärmerei der Romantiker und die Farbenkraft der Realisten. Neben Portraits, Genrescenen, romantischen Geschichtsdarstellungen findet man streng religiöse Bilder, antikisirende Allegorieen und Prunkstücke, Schilderungen des körperlichen Reizes weiblicher Schönheit; neben der „Apotheose Napoleons" und dem „Gelübde Ludwigs XIII.", „Oedipus und die Sphinx", „Jupiter und Thetis", „Rafael und die Fornarina", „die Marter des h. Symphorian", die „Stratonike", eine „Odaliske" u. s. w. Eine strenge Zeichnung und kräftige Modellirung — die Hauptverdienste dieses Künstlers — bezeugen einen mehr dem Plastischen zugewandten Sinn. Was den ideellen Inhalt betrifft, so sind die Schöpfungen Ingres' meistens kalt, voll Reflexion und pathetischer Allegorieen. Dies trifft auch sein berühmtestes Hauptwerk, welches wir hier aufgenommen haben, die „Apotheose Homer's", 1827 am Plafond eines Saales im Louvre, im Museum Karls X. ausgeführt. Der Sänger sitzt vor einem ionischen Tempel und empfängt von einer schwebenden Victoria den Siegerkranz und die Palme. Die beiden weiblichen Gestalten zu den Füssen seines

Thrones sind seine Töchter Ilias und Odyssee. Hinter ihm erblickt man die Köpfe des Orpheus, Linus und Musäus, rechts am Dreifuss opfert Herodot, dann folgen Aeschylus, Sophokles mit einer entrollten Schrift, Euripides mit dem Schwert. Hinter diesen Menander und Demosthenes, Apelles führt an der Hand den Raphael herbei, hinter welchem Alcibiades mit der Sappho sichtbar wird. Virgil mit Dante und Horaz, Lykurg und Pisistratus drängen sich nach in dem engen Raume, während vorn auf unserem Plan in seltsamer Zusammenstellung Tasso, Shakespeare und Lafontaine, Mozart, Corneille und Poussin sich befinden. Die Gruppe zur Linken führt Pindar mit mächtiger Lyra an, Anakreon zeigt sich hinter ihm im Profil, Plato lässt die Hände sinken, und Sokrates deutet nach oben; Phidias ist durch den Meissel kenntlich, und hinter ihm sieht man Perikles im Helm. Aristarch, Aristoteles und Michelangelo sind ganz vertieft, Alexander zeigt sein Kistchen mit den homerischen Gesängen. In der vordern Gruppe sieht man Gluck und Camoëns, Longin und seinen Uebersetzer Boileau, Fénélon, Racine und Molière. — Oeuvres de J. A. Ingres, gravées par A. Reveil. Paris 1851. 4.

Fig. 2. **Der alte Hirt in der Campagna, von Schnetz.** — Ebenfalls aus der Schule David's hervorgegangen, hat Jean Victor Schnetz, geb. 1787 zu Versailles, sich bald von den Traditionen der Klassiker frei gemacht, um theils in romantischen und biblischen Darstellungen (der barmherzige Samariter, Jeremias auf den Trümmern von Jerusalem, die h. Genovefa, der h. Martin), theils in Schilderungen des südlichen Volkslebens, die sich durch einen elegischen Ton auszeichnen, sich zu ergehen. Zu diesen gehört: die Frau des Räubers, die Wahrsagerin, das Gelübde, das Gebet an die Madonna und das von uns hier aufgenommene Gemälde. Ausserdem malte er mehrere grosse historische Bilder, wie die Jeanne d'Arc, den Connétable von Montmorency in der Schlacht von St. Denis, Mazarin auf dem Todtenbette, sowie religiöse Darstellungen, wie die h. Elisabeth und die Wandgemälde in der Madeleine und Notre-Dame de Lorette. Seit 1840 ist Schnetz Direktor der französischen Akademie zu Rom.

Fig. 3. **Tell's Sprung aus dem Nachen, von Karl Steuben.** — Auch dieser Künstler, 1791 zu Mannheim geboren, hat unter David's Leitung seine Ausbildung erhalten und sich in der Folge besonders zu grossen historischen und Schlachtendarstellungen (Schlachten von Tours, Poitiers und Waterloo im historischen Museum zu Versailles) gewandt. Manche Stoffe entlehnte er den Dichtern, wie das von uns gewählte, wie den Schwur auf dem Rütli u. A. Ausserdem ist Steuben auch als Portraitmaler sehr geschätzt. Scenen voll leidenschaftlicher Aufregung scheint er mit Vorliebe zugewandt, wie z. B. „Peter der Grosse in einem Sturm auf dem Ladogasee", und „Peter der Grosse, als Kind durch seine Mutter vor den aufständischen Strelitzen gerettet".

Fig. 4. **Suliotische Frauen, von Ary Scheffer.** — Von Nation ein Holländer (geb. 1795 im Haag), aber früh in Frankreich eingebürgert, hat auch dieser Künstler zuerst dem Klassicismus seinen Tribut gezollt. Als er aber die kalte Hohlheit dieser Richtung erkannte, war er einer der

ersten und talentvollsten Vertreter der Romantik, die sich im Gewande einer farbenreichen Darstellung Bahn brach. Besonders steht er unter den Franzosen einzig da durch tiefe und seelenvolle Auffassung deutscher Dichtungen, unter denen namentlich der Faust ihn zu mehreren ausgezeichneten Werken begeistert hat. Aber auch Bürger (in der Lenore), Uhland (im Grafen Eberhard dem Greiner), Schiller (mit dem Liede „der Eichwald brauset“) und Göthe, ausserdem in der Mignon und dem König von Thule haben ihm Stoffe zu Werken voll poetischer Feinheit und Innigkeit der Empfindung gegeben, und nach Dante malte er das berühmte Liebespaar Francesca da Rimini und Paolo da Malatesta. Ausserdem schuf er für das historische Museum zu Versailles mehrere grosse geschichtliche Bilder, in denen eine bedeutende Bravour der Farbentechnik sich geltend macht. In späteren Gemälden ist Scheffer zu einem kühleren, man möchte sagen abstrakteren Colorit übergegangen und hat auch mehrfach religiöse Gegenstände mit tiefem Seelenausdruck, aber nicht ohne Anflug einer gewissen krankhaften „interessanten“ Blässe behandelt. Das Gemälde, welches unsre Zeichnung veranschaulicht, ist im Jahre 1827 als Reflex des griechischen Unabhängigkeitskampfes entstanden. Es schildert mit ergreifendem Ausdruck eine Gruppe griechischer Frauen, die, während im Hintergrunde der Kampf wogt, sich in brünstigem Gebet vor einem Heiligenbild niedergeworfen haben.

Fig. 5. **Der neapolitanische Improvisator, von Leopold Robert.** — Der erste Meister der Volksmalerei, der in seinen unerreichten Schilderungen des südlichen Volkslebens eine Tiefe der Poesie offenbart hat, die denselben, obschon nur Darstellungen des alltäglichen Lebens, den Charakter historischer Kunstwerke aufprägt, Leopold Robert, 1797 im Gebiet von Neufchatel zu La Chaux-de-Fonds geboren, ging ebenfalls aus der klassischen Schule David's hervor. Wenn aber irgend Einer, so hat Er mit glänzendstem Erfolg den Klassicismus gegen die einfache Würde und schlichte Wahrheit der Natur vertauscht. Die ganze Schönheit und Herrlichkeit der Menschennatur, wie sie sich im italienischen Volke findet, hat er in sich aufgenommen und mit der Innigkeit und Wärme des Lebens, dabei jedoch mit einer Grossartigkeit und Hoheit des Styles geschildert, dass man wohl sagen darf, er habe die Genremalerei auf die Höhe historischer Anschauung geführt, und das Göttliche in der einfachsten Menschennatur geoffenbart. Eine unvergleichliche Feinheit und Grazie der Zeichnung und ein ernstes, nicht eben reich abgestuftes Colorit unterstützten ihn dabei. Zu seinen berühmtesten Werken gehören ausser dem hier aufgenommenen: die Rückkehr vom Feste der Madonna dell' Arco (1827), die Ankunft der Schnitter in den Pontinischen Sümpfen (1831) und die Fischer der Lagunen, seine letzte Arbeit, ein Werk von ergreifendem tragischen Pathos, in welchem die tiefe Melancholie sich bereits ankündigt, die kurz nachher (1835) zu Venedig seinem Leben ein Ende machte. —

Fig. 6. **Die Schlacht von Assoum, von Horace Vernet.** — Dieser fruchtbarste, vielseitigste und eigenthümlichste Künstler der Gegenwart, 1789 zu Paris geboren, zeigt zwar ebenfalls in seinen frühesten Werken die

klassische Richtung, allein durch seinen kühnen und gewaltigen Geist zur Auffassung des Lebens in den leidenschaftlich erregten Momenten hingetrieben, wurde er der erste Schlachtenmaler aller Zeiten. Als entschiedenster Naturalist lässt er sich nur von seiner unvergleichlich scharfen Beobachtungsgabe leiten, die ihn die Dinge so erfassen und darstellen heisst, wie sie sich im Augenblick zeigen. Ein Gegner des idealen Styles, verschmäht er die Principien einer strengeren Composition, indem er die Zufälligkeit des Momentes wirken lässt, dabei aber, besonders durch Hülfe seiner Meisterschaft im Colorit und im Vertheilen von Schatten und Licht, die zahlreichsten Gruppen auf den ausgedehntesten Plänen mit unübertrefflicher Klarheit und Deutlichkeit schildert. Bei einer ungemein resoluten, in's Grosse gehenden Technik, die ihn in wahrhaft unbegreiflicher Schnelligkeit seine riesigen Bilder vollenden lässt, besitzt er zugleich eine solche Kenntniss und Sorgfalt für's Einzelne, dass ihm auch nicht das Geringste entgeht, dass er Alles bis auf die Kleinigkeiten der Uniformen u. dgl. auf's Gewissenhafteste darstellt. Stets weiss er mit Leichtigkeit neue Motive zu ersinnen und in voller Anschaulichkeit und Wahrheit des Lebens zu gestalten. In der Darstellung des Pferdes besonders nach der Verschiedenheit der Raçen, dem Charakteristischen der Bewegung und selbst des physiognomischen Ausdrucks erreicht ihn unter den Lebenden Keiner. Den grössten Ruf haben ihm seine meist kolossalen Bilder aus den Kriegen in Algerien, wie die Belagerung von Constantine, der Ueberfall der Smala Abd-el-Kader's und die Schlacht bei Isly (sämmtlich im historischen Museum zu Versailles), erworben. Aber auch die mannigfaltigsten anderen Stoffe sind von ihm behandelt worden: so manche populären Scenen und Motive aus den Napoleonischen Kriegen, so das berühmte Bild des Mazeppa (1826), ferner aus der römischen Zeit, während Vernet der französischen Akademie zu Rom als Direktor vorstand (von 1828 an) Scenen aus dem Leben Rafael's und Michelangelo's, wie Vorgänge des modernen Banditentreibens, sodann biblische Darstellungen, denen er, durch Anwendung des heutigen Araber- und Beduinenkostüms einen pikanten Reiz zu geben suchte, endlich köstliche afrikanische Genrebilder, wie das Gebet der Araber, die Eberjagd in der Sahara, die Löwenjagd in der Metidja u. s. w. Zu seinen neuesten Bildern gehört die Darstellung der Einnahme Roms durch die Franzosen (1852).

FIG. 7. **Cromwell am Sarge Karl's I., von Paul Delaroche.** — Einer der entschiedensten Vorkämpfer des französischen Realismus war Paul Delaroche, geb. 1797 zu Paris, gest. 4. Nov. 1856, Anfangs als Schüler von le Gros in akademisch-klassischer Weise sich bewegend, seit 1826 aber mit immer grösserer Entschiedenheit sich eigene Bahnen brechend, die ihm den Ruhm eines der gefeiertsten Geschichtsmaler der Gegenwart verschafft haben. Aber innerhalb dieses Gebietes hat er sich einen engen Kreis ganz besonderer Aufgaben gewählt. Leidenschaftlich erregte Handlung, dramatische Bewegung, das Aufeinanderplatzen streitender Gewalten ist nicht seine Sache. Er verlegt die Schauplätze der Leidenschaft in's Innere und sucht vornehmlich in den Gesichtszügen mit eindringen-

der Schärfe die innere Erregung zu beobachten und wiederzugeben. In dieser psychologischen Charakteristik steht er unübertroffen da. Aber in solcher Richtung liegt, zumal bei einer entsprechenden allgemeinen Eigenschaft der modernen französischen Lebensverhältnisse, die Versuchung nahe, gleich den dortigen literarischen Romantikern, deren Poesie auf der Nachtseite der menschlichen Gesellschaft ihr Lager aufgeschlagen hat, in's Hervorheben des Pathologischen zu verfallen. So ist es auch Delaroche ergangen, und der Kerker und das Schaffot haben seiner blutgewohnten Muse ihre Stoffe hergeben müssen. Doch ist andrerseits wieder hervorzuheben, dass er niemals in crass materieller Wirkung, sondern in der meisterhaften Schilderung der Seelenzustände die Aufgabe seiner Kunst sucht. Durch diese Eigenthümlichkeit entgeht seinen Werken dramatische Energie und Lebendigkeit, wie sie Horace Vernet in so gewaltiger Höhe zu erreichen weiss; sie kommen nicht über eine lyrische Stimmung hinaus, die freilich mit aller Schärfe bestimmtester Charakteristik individualisirt erscheint. Zu seinen bedeutendsten Werken gehören: der Tod des Annibale Caracci, der Tod des Präsidenten Duranti und der Tod der Königin Elisabeth von England, mit welchen drei Todesdarstellungen er seine neue Richtung einleitete. In die dreissiger Jahre fallen: Kardinal Richelieu den Cinq-Mars und de Thou zum Tode schleppend, Kardinal Mazarin auf dem Todtenbette, die Ermordung des Herzogs von Guise, sodann aus der englischen Geschichte: die Söhne Eduards im Kerker, die Hinrichtung der Jane Gray, Lord Stafford's Gang zum Schaffot, Karl I. von Cromwell's Soldaten bewacht, und das hier aufgenommene 1833 entstandene Bild. Der neuesten Zeit gehören an: die Verurtheilung der Maria Antoinette und die Girondisten vor der Hinrichtung. Sein umfangreichstes Werk, das Wandbild im Hémicycle der école des beaux arts, eine Versammlung der berühmtesten Künstler aller Zeiten darstellend, ist ebenfalls voll feiner Charakteristik, die aber nichts mit dem Grauen des Todes zu schaffen hat, sondern nur die heitre Schönheit der Kunst und des Lebens strahlt.

Tafel XXIV. (130.)

FRANZÖSISCHE MALEREI.

FIG. 1—3. **Die Portraitköpfe Leopold Roberts (Fig. 1), Horace Vernet's (Fig. 2) und Paul Delaroche's (Fig. 3).**

FIG. 4. **Tintoretto und seine Tochter, von Léon Cogniet.** — Zu den effektvollsten Coloristen der jüngeren französischen Schule gehört L. Cogniet, von dem wir sein auf der Ausstellung vom Jahre 1843 vielbewundertes Bild des greisen Tintoretto geben, der seine in der Blüthe und Kraft der Jugend vom Tode dahingeraffte Tochter betrachtet. Neben ihm steht die Staffelei, und die Palette in seiner Hand deutet an, dass er eben dabei war, das Bild der Todten auf die Leinwand zu werfen, als ihn ihr Anblick plötzlich so bannte, dass er regungslos im Anschauen

erstarrt zu sein scheint. Tiefer Seelenausdruck und ein höchst wirkungsvolles Colorit zeichnen das Bild aus. — Album du Salon. Paris, Challamel.

FIG. 5. **Der Cellist, von Meissonnier.** — Dieser aus L. Cogniet's Schule hervorgegangene Künstler ist durch seine kleinen, mit miniaturartiger Feinheit vollendeten Bilder, in denen er meist einzelne Figuren. in stiller gemüthlicher Thätigkeit darstellt, ein Liebling des Publikums geworden. Wie der deutsche Meyerheim ist er gross im Kleinen und weiss seine Aufgaben in correcter Zeichnung, geschmackvoller Anordnung und lebendigem Colorit mit unübertrefflicher Realität zu lösen. Das hier aufgenommene Bild befand sich auf der Pariser Ausstellung vom Jahre 1842. — Album du Salon.

FIG. 6. **Benvenuto Cellini in seiner Werkstatt, von R. Fleury.** — Robert Fleury hat sich mit Vorliebe und grossem Erfolg in geschichtlichen Genredarstellungen bewegt, jedoch so, dass der Vorgang selbst ihm stets nur zum Vorwand dient, die Zauber seiner Palette zur Geltung zu bringen. Die Gesetze der Composition verschmäht er gleich den meisten französischen Coloristen; dagegen versteht er es trefflich, durch eine tiefe, kräftige Färbung, harmonischen Schmelz der Töne und eine in Uebertriebenheit des Ausdrucks ausartende Energie der Auffassung zu ergreifen und zu fesseln. Seine Lieblingsscenen spielen in den Gräueln der Inquisition, der Judenverfolgungen, der Scheiterhaufen und Hexenprocesse. Doch bemächtigt sich seine Phantasie ausserdem der verschiedensten Stoffe, sobald dieselben ihm nur ein Motiv für die Darlegung seiner Farbenkunst bieten. So hat er unter Anderem mehrere Scenen aus dem Leben berühmter Künstler gemalt, wie den in seiner Werkstatt unter Arbeiten verschiedener Art brütend dasitzenden Benvenuto Cellini, den er auf die Ausstellung des Jahres 1841 brachte. — Album du Salon.

FIG. 7. **Die Schiffbrüchigen, von Eugène Delacroix.** — Der Chorführer der Romantiker, 1800 zu Paris geboren, trat auf's Entschiedenste in Opposition gegen die klassische Ueberlieferung der David'schen Schule mit dem dämonisch-phantastischen Werke, welches „Dante an der Seite Virgil's über den Höllensee fahrend“ darstellt (1822). Kühner und gewaltsamer als hier konnte die Emanzipation der Farbe nicht durchgeführt werden. Für Delacroix gibt es kein höheres stylistisches Gesetz der Gruppirung und Linienführung. In leidenschaftlicher Bewegung, ergreifendem, oft in's Uebertriebene, Dämonische und Hässliche abirrendem Ausdruck, in einer höchst wirksamen, energischen Färbung sucht er das Höchste der Kunst. Mit unglaublicher Fruchtbarkeit verbindet er eine vielseitige Phantasie, die aber am liebsten, gleich den Produkten der literarischen Romantiker Frankreichs, das Grausige und Entsetzliche aufsucht. Das Blutbad auf Chios, sein Hauptwerk, die Convulsionäre in Algier, die Ermordung des Bischofs von Lüttich (nach Walter Scott's Quentin Durward) und das von uns aufgenommene im Jahre 1841 ausgestellte Bild der Schiffbrüchigen gehören hieher. Ausserdem aber hat seine unerschöpfliche Productionskraft sich in antiken und christlichen Historien, in orientalischen und Genrestoffen verschiedener Art mit Leichtigkeit bewegt und selbst mehrere bedeutende monumentale Ar-

beiten geschaffen. Die Kraft, Kühnheit und der Reichthum seines Geistes haben ihn zu einem der einflussreichsten Meister der französischen Malerei gemacht. —

Fig. 8. **Der Schulausgang, von A. Decamps.** – Alexandre Gabriel Decamps, 1803 zu Paris geboren, Schüler des Akademikers Abel de Pujol, bahnte sich bald den Weg zu einer durchaus eigenthümlichen Darstellungsweise, in welcher er als glänzendster Colorist der Gegenwart wohl unerreicht dasteht. Nichts geht über die Wahrheit, Tiefe und leuchtende Kraft seiner Farben, für deren Behandlung er sich eine durchaus originelle Art des Auftrags gebildet hat. Seine Stoffe entlehnt er mit Vorliebe dem Orient, den Keiner mit der Feinheit und dem Reichthum der Charakteristik schildert wie er. Das kleine im Jahre 1842 ausgestellte Bild, welches wir hier geben, gehört in diesen Kreis. Nicht minder bedeutend ist er in Schilderung des französischen Landlebens, in höchst geistreichen Darstellungen von Affen und anderen Thieren, deren Physiognomien er mit scharfer Beobachtung und treffender Satire charakterisirt. Endlich hat man von ihm geschichtliche Compositionen voll frischer Energie und ernsten historischen Sinnes. — Album du Salon.

Fig. 9. **Pastor Laostadius, die Lappen unterrichtend, von Fr. Biard.** – Unter der grossen Anzahl französischer Genremaler hat sich François Biard (geb. 1800 zu Lyon), durch feine Beobachtung und lebendige Darstellung, besonders von komischen Scenen im Geiste Paul de Kock's, beim grossen Publikum beliebt gemacht. Während indess solche Bilder zu sehr zum Burlesken hinneigen, erfreut der vielseitige Künstler auch den ernsteren Sinn, der Höheres von der Kunst verlangt, durch tüchtige geschichtliche Compositionen, so wie durch meisterhafte Sittenbilder aus Syrien, Aegypten und Afrika, wie aus den nördlichen Polargegenden, von welchen letzteren wir ein im Jahre 1841 ausgestelltes Bild aufnehmen. — Album du Salon.

Fig. 10. **Die Heimkehr aus der Stadt, von Hippolyte Bellangé.** – Dem Soldatenleben so wie den ländlichen Zuständen der Normandie entnimmt Bellangé den Stoff zu seinen Bildern, die er in frischer, ansprechender Färbung, in theils scherzhafter, theils gemüthlicher Auffassung und geistreicher, zierlicher Behandlungsweise durchführt. Bellangé wurde im Jahre 1800 zu Paris geboren, bei le Gros gebildet, und lebt als Direktor des Museums in Rouen. Das auf unsrer Tafel enthaltene Bild war 1840 ausgestellt. — Album du Salon.

Tafel XXV. (131.)

BELGISCHE MALEREI.

Fig. 1. **König Karl I. von England, von seinen Kindern Abschied nehmend, von G. Wappers.** – Die belgische Malerei war im Anfange dieses Jahrhunderts gleich der französischen in nüchternen Klassicismus versunken, und keine Spur der Nachwirkung der alten grossen Meister des

Landes machte sich bemerklich. Erst mit der Revolution von 1830, die den nationalen Geist weckte, begann man in Belgien wieder, der grossen Vorfahren, eines Rubens und Van Dyk eingedenk zu werden, ihre Kraft, Frische und Lebensfülle bewundernd zu studiren. Wappers (geb. 1803 in Antwerpen) hat das Verdienst, diesen Umschwung zuerst herbeigeführt und einer gesunden natürlichen Auffassung, einem kräftig warmen, lebenswahren Colorit Eingang verschafft zu haben. Das Bild, welches diesen Umschwung bezeichnet, ist die Darstellung der Heldenthat des Bürgermeisters van der Werff während der Belagerung von Leyden. Kräftige Farbengebung, breite Pinselführung, energische Effekte wurden fortan das Streben der belgischen Künstler, die Schilderung von Scenen aus der vaterländischen Geschichte bildet fortan den beliebtesten Stoffkreis für ihre Werke. Auch Wappers ist vorzugsweise Geschichtsmaler, obwohl er sich auch als trefflicher Portraitmaler hervorgethan hat.

FIG. 2. **Die Schützengilde von Brüssel erweist den hingerichteten Grafen Egmont und Hoorn die letzten Ehren, von L. Gallait.** — Der bedeutendste Künstler Belgiens, überhaupt einer der ersten Meister moderner Malerei ist Louis Gallait. Geboren 1810 zu Tournai, machte er seine Studien in Antwerpen und Paris, so dass er die Vorzüge der belgischen und der französischen Kunst in sich vereinigen konnte. Eine tiefe psychologische Auffassung und geistreiche, klare Gruppirung verbindet sich bei ihm mit einem bewundernswürdigen Colorit, das kräftig und weich, fein abgestuft und harmonisch, stets der Stimmung des darzustellenden Momentes, dem Charakter der Personen entspricht. Sein grosses Meisterwerk: „die Abdankung Karl's V.", im Audienzsaale des Justizpalastes zu Brüssel aufgestellt, erregte bei seiner Rundreise in Deutschland im Anfang der vierziger Jahre mit Recht allgemeines Aufsehen und hohe Bewunderung. Die Kraft und Glut der alten grossen Meister schien wieder erwacht, die moderne belgische Malerei zeigte sich als würdige Nachfolgerin der Kunst des 17. Jahrhunderts. In späteren Werken neigt sich Gallait mehr einer fein durchgeführten psychologischen Charakteristik zu, die ihn mehrfach zu Gegenständen von melancholischem oder tragischem Inhalt hat greifen lassen. Dahin gehören: Tasso im Gefängniss, Egmonts letzte Augenblicke, das von uns hier aufgenommene vortreffliche, tief ergreifende Werk (1851 vollendet) und neuerdings die wahnsinnige Johanna von Burgund. Wenn irgendwo, so bedauern wir bei diesem Meister, dass unsere Umrisszeichnung von den wesentlichen Vorzügen desselben keine ausreichende Vorstellung zu erwecken vermag.

FIG. 3. **Slavische Musikanten von L. Gallait.** — Ausser seinen grösseren historischen Bildern hat Gallait mehrfach genreartige Stoffe behandelt, in denen er, irgend ein Motiv tieferen Gemüthslebens mit einer Färbung, die man eine seelenvolle nennen muss, zu schildern sucht. In dem vorliegenden, 1854 vollendeten Bilde sehen wir ein paar arme slavische Musikanten auf weiter Wanderung in fremdem Lande, mitten auf freiem Felde vom Abend überrascht. Ohne irgend ins Sentimentale zu verfallen, ist diese Situation mit einer Wahrheit und Innigkeit zur Anschauung gebracht, die unmittelbar das Gemüth ergreift. Das treffliche

Werk befindet sich in der Galerie des Herrn Ravené zu Berlin. — Nach dem Original.

Fig. 4. **Die Schlacht bei Worringen, von N. de Keyser.** — Einer der Mitbegründer des Ruhms der neuen belgischen Schule ist Nicaise de Keyser, geb. 1813 zu Sandfliet, gebildet an der Akademie zu Antwerpen. Seine künstlerische Entwicklung fiel in die Zeit, wo unter dem Aufschwunge des nationalen Lebens auch die belgische Kunst durch den entscheidenden Vorgang von Wappers sich zu neuer volksthümlicher Blüthe entfaltete. Unter solchen Verhältnissen rasch gezeitigt, trat er als 26jähriger Jüngling mit dem grossartigen Bilde der Schlacht von Courtrai auf, welches seinen Namen sogleich berühmt machte. Drei Jahre darauf (1839) vollendete er sein zweites kolossales Schlachtbild, das wir hier aufgenommen haben: die Schlacht von Worringen, in welcher am 5. Juni 1288 Johann I., Herzog von Brabant den Grafen Reinold von Geldern besiegte. Der Herzog hält, inmitten seiner getreuen Ritter, auf dem Schlachtfelde hoch zu Rosse, während der Graf und der mit ihm verbündete Erzbischof von Köln sammt vielen anderen Rittern als Gefangene vor ihm stehen. Vorn sieht man unter dem Beistande eines Waffengefährten und dem Zuspruch eines Mönchs den gefallenen Grafen Heinrich von Luxemburg, den Vater des nachmaligen Kaisers Heinrichs VII., eben verscheiden. Klarheit der Gruppirung, Prägnanz des Ausdrucks, und ein meisterhaftes Colorit voll Kraft und Harmonie zeichnen das Gemälde aus. Es befindet sich im Nationalpalast zu Brüssel. In neuerer Zeit ist de Keyser von der Höhe des historischen Stils herabgestiegen und hat in einer äusserlichen, eleganten Vortragsweise, ohne Mark und Frische, Portraits und gleichgültige Ceremonien und Prunkscenen, z. B. des Kaisers Maximilian Besuch bei Memling und Aehnliches, gemalt.

Fig. 5. **Herzog Alba, der Hinrichtung der Grafen Egmont und Hoorn zusehend, von E. de Biefve.** — Dieser Künstler (geb. 1808 in Brüssel, gebildet auf der Akademie seiner Vaterstadt und in Paris), hat sich durch das kolossale Bild „Comprommis des niederländischen Adels," welches gleichzeitig mit Gallait's „Abdankung Karls des V." die Runde durch Deutschland machte, einen ehrenvollen Platz in der Reihe der nationalen Geschichtsmaler Belgiens erworben. Ein zweites minder bedeutendes Bild stellt den Friedensschluss zu Cambray dar. Neuerdings hat de Biefve sich gleich de Keyser durch die glänzende Bravour der Technik zum einseitigen Darlegen von Farbeneffekten, ohne tieferen ideellen Gehalt, verlocken lassen. Das von uns aufgenommene Bild ist nicht frei von dieser späteren Richtung des Künstlers und wirkt mehr durch ein fein abgewogenes und verschmolzenes Colorit, als durch Tiefe des Gedankens und Bedeutsamkeit der Composition. — Nach dem Stich von Oldermann.

Fig. 6. **Der Tod des Admirals de Ruyter, von N. Pieneman.** — Auch in Holland hat die realistische Auffassung und Behandlung geschichtlicher Stoffe, besonders aus den glänzenden Epochen der nationalen Entwicklung, überwiegenden Einfluss gewonnen. Zu den tüchtigsten Historienmalern dieser Richtung ist N. Pieneman, der Sohn des älteren, durch seine grossen Schlachtenbilder bekannt gewordenen Künstlers dieses

Namens zu zählen. Lebendige Gruppirung, mannigfaltige Charakteristik, kraftvolles Colorit und glückliche Vertheilung der Licht- und Schattenmassen verleihen seinen Werken eine bedeutende Wirkung. Wir geben eine Abbildung seines grossen Gemäldes, welches die tödtliche Verwundung des berühmten holländischen Seehelden in dem Treffen bei Messina 1676 darstellt.

Tafel XXVI. (132.)

ENGLISCHE MALEREI.

FIG. 1. **Eine italienische Bauernfamilie von Räubern gefangen genommen, von Ch. L. Eastlake.** – Die englische Malerei hat seit dem Anfange dieses Jahrhunderts einen entschiedenen Aufschwung genommen und durch eine Reihe bedeutender Meister sich eine Weltstellung erworben. Gleichwohl kann hier noch weniger als anderswo von einer durch gemeinsame Anschauungsweise verbundenen Schule die Rede sein. Es fehlt der englischen Malerei nicht allein die Tradition einer altheimischen Kunstthätigkeit, sondern auch die regelnde, concentrirende Disciplin, welche allein aus grossen monumentalen Aufgaben zu entspringen pflegt. Wie in der Sculptur, so entbehrt auch in der Malerei die moderne künstlerische Praxis der Anregung zu geschichtlichen Compositionen. Die Kunst wird nur für den Luxus des Privatbesitzes benutzt; sie ist Eigenthum der vornehmen und begüterten Stände. Die grosse Masse des Volks weiss Nichts von ihr und zu öffentlichen Werken von Staats wegen ist die Hülfe der Malerei zum ersten Male neuerdings bei der Ausschmückung der Parlamentshäuser herbeigezogen worden. Die englische Malerei beschränkt sich daher auf Genredarstellungen mannigfachster Art, bei denen ihr die auch den Schriftstellern dieser Nation eigenthümliche Schärfe der Detailbeobachtung wesentlich zu Statten kommt; ferner auf die Bildnissmalerei, in welcher Ausgezeichnetes geleistet wird, und endlich auf die Landschaft, die sich einer höchst bedeutenden und erfolgreichen Pflege erfreut. — Unter den englischen Künstlern, von denen Jeder in verschiedenster Weise seine eigenen Wege einschlägt, nennen wir zunächst Charles Lock Eastlake, der seine erste Bildung auf der Londoner Akademie empfing, dann aber in Italien sich an den Vorbildern der besten Zeit, besonders an Titian zu einem edel gemessenen Styl, durchgebildeter Compositionsweise und trefflichem Colorit voll Kraft und leuchtender Klarheit entwickelte. Am liebsten stellt er Scenen des italienischen Volks- und Räuberlebens dar, denen er durch sorgfältiges Studium der Natur des Landes, der Sitten, Gebräuche und Trachten, und durch eine würdevolle Auffassung hohen Reiz verleiht. Das hier aufgenommene Bild, im Jahr 1830 ausgestellt, befindet sich im Privatbesitze bei Doncaster. — Nach dem Stich von E. Smith in der Royal Gallery of British Art, herausgegeben von Finden.

FIG. 2. **Der Tod des Rothwildes, von D. Wilkie.** — Die geistreichste, treueste und lebendigste Schilderung des englischen (und schottischen) Volksleben verdanken wir dem 1785 zu Cults in der schottischen Grafschaft Fife geborenen grossen Genremaler David Wilkie. Früh in Edinburg und dann in London auf der Akademie dem Studium der Kunst hingegeben, trat er bald mit Darstellungen aus dem Leben des Volkes auf, die durch Schärfe und Feinheit der Beobachtung an Hogarth erinnerten, dagegen in einer gewissen gemüthlichen und harmlos humoristischen Auffassung sich von jenem Meister unterschieden. Die „Dorfpolitiker“ und der „blinde Fiedler“ lenkten zuerst die allgemeine Aufmerksamkeit und Bewunderung auf sein Talent. Aber auch Scenen von erschütternder Tragik wie die „Pächterpfändung“ oder von spannendem dramatischem Interesse wie die berühmte „Testamentseröffnung“ (in der Neuen Pinakothek zu München) wusste er in ergreifender Weise vorzuführen. In der Feinheit, Wahrheit und eindringenden Schärfe der Charakteristik stellt er sich den alten niederländischen Genremeistern ebenbürtig zur Seite. Unter den umfangreicheren seiner späteren Arbeiten sind noch die „Predigt des schottischen Reformators Knox“ und die „Dorfschule“ zu nennen. Wir geben in dem 1822 ausgestellten, im Besitz der Miss Rogers zu London befindlichen Bilde: „der Tod des Rothwildes“ eine der interessanten Compositionen, in welchen W. die Sitten und Gebräuche seiner hochschottischen Landsleute mit meisterhafter Charakteristik und unübertrefflicher Lebenswahrheit schildert. Die Ausführung zeugt in allen seinen Arbeiten von liebevollster Durchdringung des Stoffes, und die Farbe ist, ohne brillant zu sein, von klarer, feiner Betonung und sanfter Harmonie. Der treffliche Meister starb 1841 auf der Rückfahrt von einer orientalischen Studienreise. — Nach dem Stich von P. Lightfoot in Finden's oben citirtem Werke.

FIG 3. **Der Apfelbiss, von W. Mulready.** — Durch seine humoristischen Schilderungen aus dem Knabenleben hat sich Mulready den Ruf eines der trefflichsten neueren Genremaler Englands erworben. Die Technik dieser liebenswürdigen und heiteren Bilder erreicht die Gediegenheit, die Klarheit des Tons und die Frische der alten Niederländer. Das hier aufgenommene Bild findet sich zu London im Privatbesitz. — Nach dem Stich von H. C. Shenton in Finden's Sammlung.

FIG. 4. **Scene aus dem Vicar of Wakefield, von D. Maclise.** — Mehr durch die Composition, als durch die Farbe, die nicht immer frei von Buntheit, Härte und phantastischen Lichtwirkungen ist, macht sich Daniel Maclise, (geb. 1811 in Schottland) bemerklich. Seine Muse bewegt sich, gleich derjenigen vieler anderen englischen Maler, im Geleise der nationalen Dichtung, und lässt sich, anstatt direct die Anregungen aus dem Leben zu schöpfen, die Stoffe von den Poeten vorbereiten. Das hier dargestellte Bild, im Privatbesitze zu Liverpool befindlich, schildert die anmuthige Scene aus Goldsmith's berühmter Erzählung, wie Moses Primrose von seinen beiden Schwestern zum Gange nach dem Jahrmarkt geschmückt wird. — Nach dem Stich von L. Stocks in der mehrerwähnten Sammlung.

Fig. 5. **Dr. Johnson bei Lord Chesterfield, von E. M. Ward.** — Mit den Vorzügen und Mängeln der specifisch englischen Kunst behaftet, ist Edward Matthew Ward, (geb. 1816) besonders Genredarstellungen aus der englischen Geschichte zugewandt. Dahin gehören: Lord Clarendon's Entlassung vom Kanzleramt im Jahr 1667; Jakob II., dem die Landung des Prinzen von Oranien gemeldet wird; und neuerdings 1851: die königliche Familie von Frankreich im Gefängniss des Temple. In dem von uns gewählten Bilde ist das Vorzimmer des berühmten Lords Chesterfield geschildert, der sich als Staatsmann, Redner und Schriftsteller, wie als vollendeter Lebemann in dem freilich nichts weniger als rigorosen Sinne seiner Zeit auszeichnete. Unter den Leuten verschiedensten Charakters und Berufs, die sich hier im Vorzimmer des mächtigen Grossen eingefunden haben, macht sich der geistreiche Samuel Johnson bemerklich, der für sein grosses Wörterbuch der englischen Sprache die Protektion des Lords nachzusuchen wünscht und im Unmuth über sein vergebliches Warten die geputzte Dame welche glücklicher war als er, mit neidischem Blick verfolgt. — Nach dem Stich von C. W. Sharpe im Art-Journal. April 1853.

Fig. 6. **Die Zähmung der Widerspänstigen, von C. R. Leslie.** — Dieser Künstler (um 1790 geboren) schöpft seine Stoffe meistentheils aus Dichtern, so namentlich aus Shakespeare, Sterne, Cervantes, Swift u. anderen. In der Regel sind es Scenen humoristischer Art, die er mit vielem Leben und sorgfältiger Durchbildung aller äusseren auf Kostüm und Lebensweise der betreffenden Zeit bezüglichen Dinge darstellt. Das Bild, welches wir hier geben, 1832 vollendet und gegenwärtig der Sammlung des Earl von Egremont angehörend, schildert die dritte Scene des vierten Akts. Es ist die ergötzliche Scene, in welcher Petrucchio sein liebes „widerspänstiges" Kätchen zur Verzweiflung bringt, indem er sowohl das Kleid, welches der Schneider ihr nach der neuesten Mode gemacht, als auch die Haube, die ihr der Putzhändler angeboten hat, zurückweist, und sich dabei den Anschein gibt, nicht zu merken, wie sehnlich sie danach verlangt und, da es ihr verweigert wird, vor Ingrimm vergehen zu wollen scheint. — Nach dem Stich von Ch. Rolls in Findens Sammlung.

Tafel XXVII. (133.)

DEUTSCHE LANDSCHAFTEN UND THIERSTÜCKE.

Süddeutsche Meister.

Fig. 1. **Historische Landschaft, von J. A. Koch.** — Die moderne Landschaftsmalerei ist gleich den übrigen Kunstzweigen ebenfalls vom Idealismus ausgegangen und im Laufe der Entwicklung fast ohne Ausnahme bei einem mehr oder minder entschiedenen Realismus angelangt. Unter den Meistern, welche zuerst durch strenges Studium der Natur, verbunden mit einer auf grossartige Stylistik und edle, lineare Composition gerichteten Auffassung, der Landschaftsmalerei neue Bahnen eröffneten, ist

Joseph Anton Koch (geb. 1768 zu Obergiebeln im Lechthale, gest. 1839 zu Rom) hervorzuheben. Er suchte in der Weise Poussin's der Landschaft einen historischen Charakter zu verleihen, ahmte aber zugleich in der Behandlung des Einzelnen, der Laubformen, der Felsenbildungen u. s. w., die strenge Detailschilderung der ältesten deutschen und niederländischen Landschafter nach. Grosse Treue, schlichte Innigkeit und Wahrheit herrschen daher in seinen Werken neben einem hohen idealen Schwunge, der gleichwohl mehr in der plastischen Anlage des Ganzen, dem Zuge der Linien, als in der Färbung und rein malerischen Stimmung zu Tage tritt, denn nach dieser Seite sind seine Landschaften nicht frei von Härten und einer durch keine Luftperspektive zur Harmonie abgetönten Unruhe des Colorits. Die hier aufgenommene Landschaft befindet sich in der neuen Pinakothek zu München. — Nach dem Original gezeichnet.

Fig. 2. **Sikyon, von K. Rottmann.** – Einer der grössten Meister der modernen Landschaft, und einer der bedeutendsten Künstler der Neuzeit ist Karl Rottmann (geb. 1798 zu Handschuchsheim bei Heidelberg, gest. 1850 zu München). Rottmann hat vorzugsweise der Natur des Südens seinen Sinn zugewandt, und wie es in der Formation der dortigen Landschaft vorgedeutet ist, die Auffassung der plastischen Schönheit, des edlen Zuges der Linien, der grossartigen Bergformen zur Geltung gebracht. Niemals geht er auf Detailschilderungen im Sinne des heutigen Naturalismus ein; nur in grossen Zügen, in mächtigem Linienschwunge entwirft er seine Darstellungen, und im wechselnden Ausdruck der Tages- und Jahreszeiten, des Gewittersturmes oder der heiteren Stille entschleiert er uns die Seele der Landschaft. Unübertreffliche Meisterwerke dieser Art sind die in den Arcaden des Hofgartens zu München von 1831—1833 in Fresko ausgeführten 28 italienischen Landschaften, in welchen er mit den überaus beschränkten Mitteln dieser Technik eine Feinheit und Mannigfaltigkeit, eine poetische Wahrheit und Schönheit erreichte, die auf's Tiefste das Gemüth des Beschauers ergreift. Eine zweite grosse Aufgabe, welche König Ludwig in richtiger Schätzung der genialen Bedeutung des Künstlers diesem ertheilte, war eine Reihenfolge von 23 griechischen Landschaften in enkaustischer Malerei, welche den auf Taf. 109 unter Fig. 4 dargestellten Saal der Neuen Pinakothek schmücken. In diesen Landschaften ist die Farbe das vorwiegende Element. Aber weit entfernt von dem bei den modernen Naturalisten hervortretenden Streben, einem erkünstelten Beleuchtungseffekt die ganze Darstellung aufzuopfern, findet Rottmann gerade in der meisterhaften Wiedergabe besonderer Luft- und Lichteffekte, momentaner atmosphärischer Vorgänge und Stimmungen das Mittel, den historischen Charakter der Gegenden, die eigenthümliche Physiognomie dieser Landschaften bedeutsam zur Anschauung zu bringen. Wir geben als eine der vorzüglichsten Schöpfungen das Bild von Sikyon. — Nach dem Original gezeichnet.

Fig. 3. **Gegend bei Dachau, von Chr. Morgenstern.** – Ausgezeichnet durch die Darstellung der grossartigen Schönheit des bayerischen und tyroler Alpenlandes ist Christian Morgenstern, (geb. 1805 zu Hamburg),

dessen Bilder durch schlichte Wahrheit der Auffassung, kräftigen Ernst und Anspruchslosigkeit der Darstellung und ein gemessenes Unterordnen der Einzelheiten unter die Gesammtwirkung einen hohen Werth behaupten. Das von uns gewählte Werk befand sich auf der Berliner Ausstellung des Jahres 1856. — Nach dem Original.

FIG. 4. **Der obere Gossausee, von Heinrich Heinlein.** — Auch dieser Künstler (geb. 1803 zu Nassauweilburg und gleich dem vorigen der Münchener Schule angehörig) behandelt mit Vorliebe das bayerische Hochland mit seinen mächtigen Bergketten, den saftigen Thalgründen und den stillen, smaragdnen Alpenseen. Er schildert die Gewalt des einherstürmenden Föhns und die Herrlichkeit des Alpenglühens, die starren gewaltigen Felsenmassen und das sprudelnde unversiegliche Leben des Giessbaches mit hochpoetischem, originellem Geist, mit einer Ueberfülle ächt männlicher Kraft und hinreissender Gewalt der Phantasie. Wenn er auch bisweilen sich von gewissen Extravaganzen nicht frei erhielt, so sind seine Werke doch stets wahrhaft ergreifend und haben einen erhabenen Schwung. Wir geben ein im Privatbesitz zu Constanz befindliches Bild, das den oberen Gossausee darstellt.

FIG. 5. **Der Chiemsee, von M. Haushofer.** — Gleich den meisten Münchener Landschaftern hat auch Haushofer (geb. 1811 zu Nymphenburg) sich fast ausschliesslich der Darstellung von Scenen aus der Alpenwelt hingegeben. Die Berge hatten ihn schon früh angezogen, und die Natur wurde bald seine Lehrmeisterin, der er sich allein anvertraute. Er besuchte Italien, und brachte manche schöne Frucht von dieser Reise zurück; aber vor Allem fesselte ihn immer wieder das bayerische Gebirge und besonders die schönen Ufer und die idyllischen Inseln des Chiemsee's, deren Herrlichkeit, Frische der Luft, Klarheit des Wassers und Ueppigkeit der Vegetation er in einer Menge liebevoll durchgeführter Bilder zu schildern nicht müde wurde. Auch neuerdings, seitdem der wackre Künstler nach Prag berufen worden ist, lockt ihn der Chiemsee doch alljährlich zu neuem Schauen und Schaffen an sein Gestade.

FIG. 6. **Die Wartburg im fünfzehnten Jahrhundert, von Fr. Preller.** — Durch kräftige, männliche Auffassungsweise und einen in edlem Stylgefühl geläuterten Natursinn zeichnen sich die Landschaften Friedrich Preller's aus. In Eisenach 1804 geboren, verdankt er seine Kunstbildung vorwiegend eigenen Studien in Weimar und Dresden, sowie einem Aufenthalt in Italien, wo ihm der belehrende und anregende Umgang Koch's förderlich zu Statten kam. Am Meisten hat er sich jedoch der Natur des Nordens zugewandt, und liebt in seinen bedeutsam componirten Bildern die gewaltigen Felsmassen des Gebirges, die flutumbrandete Küste der Nordsee, die grossartige Einsamkeit sturmgepeitschter Wälder mit schlichter, ergreifender Wahrheit darzustellen. Mehrmals hat er auch Reihenfolgen von Landschaften mit historischer Staffage entworfen, wo es ihm trefflich gelang, in der Lokalität die Stimmung des darzustellenden Ereignisses auszudrücken; so ein Cyklus thüringischer Landschaften mit Staffage aus der Landesgeschichte, im Schloss zu Weimar. Dahin gehört auch die Ausschmückung des Wielandszimmers daselbst mit Scenen aus

dem Oberon, und die Darstellungen aus der Odyssee im Hertelschen Hause zu Leipzig. Die von uns aufgenommene Landschaft gehört ebenfalls zu den historischen Compositionen verwandter Art.

FIG. 7. **Idyll, von Friedrich Voltz.** — Unter den deutschen Thiermalern gebührt eine der ersten Stellen dem in der Münchener Schule gebildeten Friedrich Voltz (geb. 1817 zu Nördlingen). Mit feinem Sinn weiss er das Eigenthümliche des Thierlebens, vornehmlich in den mannigfachen Gestalten und Charakteren der Pferde, Rinder und Schafe zu schildern. Aber nicht bloss die Wahrheit und Naturtreue des Einzelnen, die treffliche Durchführung jeder Gestalt, so dass dieselbe von individuellem Leben erfüllt ist, erstrebt er. Seine Werke zeigen vielmehr eine Verbindung des Thierlebens mit der Menschenexistenz und der landschaftlichen Umgebung, welche eine stille, bukolische Poesie athmet. Idyllische Scenen des Hirtenlebens auf der Alm sind seine Lieblingsstoffe, und er weiss sie mit gewissenhaftester Zeichnung und Charakteristik, mit warmem, duftigem Colorit und ansprechender Composition uns vor Augen zu führen. Das hier aufgenommene Bild befand sich auf der Berliner Ausstellung des Jahres 1856. — Nach dem Original gezeichnet.

Tafel XXVIII. (134.)

DEUTSCHE LANDSCHAFTEN UND THIERSTÜCKE.

Düsseldorfer und Berliner Meister.

FIG. 1. **Waldlandschaft, von J. W. Schirmer.** — Als einer der gediegensten Landschaftsmaler der Gegenwart ist Johann Wilhelm Schirmer (geb. 1807 zu Jülich, gebildet auf der Düsseldorfer Akademie) zu bezeichnen. Seine Arbeiten gehören überwiegend der idealen Richtung an, indem sie mehr von einem poetischen Gedanken, einer lyrischen Stimmung als von der Naturnachahmung ausgehen. Dennoch steht sein Idealismus auf einer anderen Stufe als der eines Poussin, eines Claude oder verwandter, moderner Meister. Ueberwiegt auch bei ihm das Streben nach einer ideellen, in freier künstlerischer Composition sich darstellenden Naturauffassung, so unterstützt er dieselbe doch mit einem solchen Schatze von landschaftlichen Detailstudien, die er auf Reisen im südlichen Frankreich, in Italien und Deutschland gesammelt hat, dass eine entschieden im Sinne nordischen Naturgefühles gehaltene Reichhaltigkeit charakteristisch wiedergegebener Einzelnheiten, freilich in gemessener Unterordnung unter den idealen Gesammtton, ein mannigfaltiges interessantes Leben schafft. Dahin gehört denn auch, dass Schirmer sich trefflich auf die klimatische und speziell lokale Physiognomie einer Landschaft versteht und dieselbe mit grosser Consequenz und innerer Nothwendigkeit durchzubilden pflegt. Ernste, bedeutsame Stimmungen sprechen sich vorwiegend in seinen Schöpfungen aus; stille Waldeinsamkeit oder das Rasen des Sturmwinds in den Felsschluchten schildert er

gern; heitere Landschaften dagegen liebt er weniger, und wo er freiere Blicke in eine reich abgestufte Ferne gestattet, ist das Gefühl solcher Bilder mehr ein heroisches als idyllisches. Die Zeichnung ist bis in das mannigfaltigste Detail der Vorgründe von meisterhafter Sicherheit, namentlich kommen ihm Wenige in der bestimmten Charakteristik der verschiedensten Baum- und Laubformen sowohl des Nordens als auch der südlicheren Zone gleich. Die Farbe ist markig und bei reicher Abstufung voll Harmonie und ruhigen Ernstes. Neben einer ausserordentlichen Anzahl von Oelgemälden hat der rastlose Meister eine Reihe von Radirungen herausgegeben, die zum Trefflichsten in ihrer Art gehören. Neuerdings ist endlich von ihm ein grosser Cyklus von biblischen Landschaften begonnen worden, in welcher die Stimmung der Composition durch den Charakter des als Staffage hineinverwebten Vorganges bedingt wird. Die Blätter, unübertrefflich schön mit der Kohle dargestellt, zählen grösstentheils mit zu seinen ausgezeichnetsten Leistungen. Das von uns gewählte, 1842 gemalte Bild ist Eigenthum der städtischen Galerie zu Düsseldorf. Seit 1854 lebt Schirmer als Direktor der Kunstschule zu Karlsruhe. —

Fig. 2. **Abendliche Waldlandschaft, von K. Fr. Lessing.** — Haben wir Lessing bereits als Geschichtsmaler kennen gelernt (vergl. Taf. 121 und 123), so reihen wir ihn hier als einen der bedeutendsten Landschafter der Düsseldorfer Schule ein. Auch ihm gilt die Natur nur sofern er in ihren Gestaltungen die erregte Stimmung des eigenen Gemüthes wiederzugeben vermag. Hierin aber glänzt er unter den Ersten, und verbindet mit einer tiefpoetischen Empfindung die feinste Beobachtung und charakteristische Wiedergabe des Lebens und Webens der Natur, das er in seinem innersten Geheimniss erlauscht zu haben scheint. Ernste, melancholische Stimmungen walten meistens in seinen Schilderungen, und fast ausschliesslich ist es der Zauber des deutschen Waldes, die feierliche Stille felsiger Gebirgsöde, die er in ergreifender Wahrheit darstellt. — Nach einem Stich von W. Abbema.

Fig. 3. **Küste der Normandie nach einem Sturme, von A. Achenbach.** — Die Richtung Andreas Achenbach's (geb. 1815 zu Kassel) ist eine entschieden realistische. Bei seinen landschaftlichen Darstellungen kommt es ihm nicht auf den Ausdruck einer besondern subjektiven Stimmung, sondern auf treue Schilderung der Wirklichkeit an, ohne dass er jemals in die ausgetretenen Geleise der Vedutenmalerei geriethe. Seine Darstellungen interessiren nicht allein durch den Gegenstand, sondern weit mehr noch durch die geistreich lebendige Auffassung und Behandlungsweise. Sein Talent ist von der erstaunlichsten Vielseitigkeit. Er beherrscht nicht bloss die Landschaft im weitesten Umkreis ihrer Erscheinungsformen, sondern auch das Marinefach und selbst das Gebiet architektonischer Darstellungen, und nicht minder gewandt ist er in der meisterhaftesten Ausführung der verschiedenartigsten Staffage. Die deutsche wie die nordische, die italienische wie die schweizer Natur, norwegische Fjords und italienische Golfe, das wilde Leben der Gebirgswelt und die Oede der pontinischen Sümpfe, waldige Wildniss und stürmische Meerflut, das Alles weiss er mit grösster Meisterschaft bei allen Tages- und Jahres-

zeiten, bei Sonnenschein und Mondlicht, im Winter wie im Sommer, im Sturm wie in friedlicher Klarheit zu malen. Doch sind seine Darstellungen wilden und grossartigen Charakters, deutscher und nordischer Natur, des See- und Strandlebens die vorzüglichsten. An Feinheit und Schärfe der Beobachtung, an Vielseitigkeit und Gewandtheit der Auffassung, an höchster Meisterschaft alles Technischen ist er einer der ersten Künstler der Gegenwart. Das Bild, welches wir von ihm aufnehmen, befindet sich in der Neuen Pinakothek zu München. — Nach dem Original gezeichnet.

FIG. 4. **Die Kapelle am See, von Scheuren.** — Dem entschiedenen Realisten lassen wir den entschiedenen Romantiker der Düsseldorfer Schule folgen. Johann Caspar Scheuren (1810 zu Achen geboren) wurde durch Schirmer und Lessing im landschaftlichen Studium unterrichtet und durch eigenen romantischen Hang, auf den die Lektüre Walter Scott's mächtig einwirkte, zu einer durchaus eigenthümlichen Auffassung der Natur geführt. Eine poetische Grundstimmung, die nicht selten zu mancherlei schwärmerischen Motiven und phantastischen Effekten sich versteigt, beherrscht sein künstlerisches Schaffen. Aber wenn er sich dadurch auch manchmal zu Uebertreibungen verleiten lässt, so ist doch ein tiefinnerliches Leben, eine dichterische Fülle und Wärme nie bei ihm zu verkennen. Noch mehr macht sich der Reichthum seiner Ideen in den zahlreichen von ihm radirten oder in Aquarell ausgeführten Blättern, Illustrationen und Diplomen verschiedenster Art geltend, die eben so geistreich als geschmackvoll ersonnen sind. — Nach einer Radirung.

FIG. 5. **Friede in der Natur, von C. Blechen.** — Als einer der originellsten Landschafter ist Carl Blechen (geboren 1797, gestorben 1840 zu Berlin) hervorzuheben. Vielleicht niemals ist die Natur in so absonderlicher, selbst capriciöser Weise aufgefasst worden, wie von ihm, und niemals vielleicht hat sie den sublimsten Zauber ihrer Schönheit, den geistigsten, verklärtesten Hauch ihres Wesens einem Anderen so erschlossen wie ihm. Meistens hat er italienische Gegenden dargestellt, und zwar in der feinsten Grazie ihrer plastischen Schönheit, die er der intensiven berauschenden Farbenpracht entkleidete, um mit den zartesten durchsichtigsten Tönen nur das Seelenhafte ihres Wesens zu schildern. In diesen Bildern, die mit bewundernswürdiger Schärfe in charakteristischer Zeichnung entworfen sind, waltet ein geheimnissvoller Zug von Melancholie, ein tiefes Gefühl der Vergänglichkeit, das Angesichts der höchsten Schönheit die Seele beschleicht. In seinen nordischen Landschaften pflegt er in derselben geistreich originellen Weise auch die rauhere Natur der kälteren Zone zu schildern, und in herber Schroffheit zur Anschauung zu bringen. Es liegt viel romantische Willkür in den Werken des genialen Künstlers, der zuletzt in Zerrissenheit unterging und in manchen seiner späteren Arbeiten durch eine unheimliche Phantastik, eine seltsame oder sogar grauenhaft spuckartige Staffage an die gleichzeitigen Phantasiestücke eines Hoffmann erinnert. Das von uns aufgenommene Bild ist im Besitze des Herrn Sachse zu Berlin und zum Andenken an den Künstler in einer Lithographie von Tempeltey vervielfältigt worden.

Fig. 6. **Neapolitanische Küste, von W. Schirmer.** — Unter den überwiegend einer realistischen Darstellung der Natur zugewandten Landschaften Berlins steht Wilhelm Schirmer (geboren 1804 zu Berlin und an der dortigen Akademie, sodann durch eigenes Studium auf italienischen Reisen gebildet) als Vertreter einer idealen Auffassungsweise ziemlich vereinzelt da. Seine Phantasie weilt am liebsten in der grossartigen Natur des Südens, die sie in ihrer linearen Schönheit, in dem tiefen Zauber ihrer Farbe mit seltener Feinheit der poetischen Empfindung zu schildern weiss. Namentlich den Glanz und Duft des Sonnenlichtes oder die mildere Wirkung des Mondscheines, wie sie auf der spiegelglatten Fläche des Meeres sich lagert oder im bewegten Spiele der Wellen glitzert, die dunklen Ufer umsäumt und die schöngeschwungenen Granitrücken der Berge mit holdem Schimmer umspinnt, liebt er in zartester Abtönung der Farben ohne alle äussere Effekthascherei, rückgestrahlt aus der Tiefe eines die Schönheit der Natur zart und innig empfindenden Künstlergemüthes vor Augen zu führen. Zu seinen schönsten Werken gehören die im neuen Museum zu Berlin von ihm ausgeführten ägyptischen und griechischen Landschaften, namentlich die Memnonssäule, der Tempel zu Aegina und der Apollotempel zu Phigalia. Das von uns aufgenommene Gemälde war eine Zierde der Berliner Ausstellung des Jahres 1854 und kam in den Besitz des Barons von Thielemann. — **Nach dem Original gezeichnet von W. Riefstahl.**

Fig. 7. **Jagdpferde von einem Bedienten gehalten, von Fr. Krüger.** — Als tüchtiger Pferde- und Jagdenmaler hat sich Franz Krüger (geboren 1796 im Dessauischen, gestorben am 21. Januar 1857 zu Berlin) in weiten Kreisen Anerkennung erworben. Nicht minder gehörte er zu den beliebtesten Portraitmalern Berlins, und hat namentlich an den Höfen von Petersburg, Berlin, Hannover etc. eine grosse Anzahl ausgezeichneter Werke geschaffen. Sein umfangreichstes Bild ist die kolossale Darstellung der Huldigung des Jahres 1840, welche er 1844 vollendete. Schlichte Wahrheit und treue Wiedergabe der Natur, verbunden mit einem frischen, kräftigen Colorit sind seinen Arbeiten eigenthümlich.

Fig. 8. **Die Pferdeschwemme, von Carl Steffeck.** — Dieser Künstler, in Berlin geboren und daselbst gebildet, hat sein vielseitiges Talent auf verschiedensten Gebieten mit anerkennenswerthem Erfolg bewährt. Das Geschichtsbild, das historische Genre, das Portrait, endlich die Thierdarstellung, die sich über die verschiedenen Gattungen des Wildes wie der Zucht- und Hausthiere mit gleichem Glück erstreckt, hat er mit rastlosem Eifer angebaut. Sein erstes bedeutendes Werk war auf der Berliner Ausstellung des Jahres 1848: Markgraf Albrecht Achilles im Kampfe eine Fahne erobernd; später verband er in seinen Quitzow's, welche die Heerden der Stadt Berlin wegtreiben, das historische Genre auf geistreiche Weise mit der Thierschilderung, welch letzterem Fache er sich in neuester Zeit mit besonderem Erfolg hingegeben hat. Mehrfach hat er auch komische Scenen aus dem Thierleben in lebendiger humoristischer Weise zur Darstellung gebracht.

Tafel XXIX. (135.)

FRANZÖSISCHE LANDSCHAFTEN UND THIERSTÜCKE.

FIG. 1. **Der barmherzige Samariter, Landschaft von P. Flandrin.** — In der französischen Schule hat die Landschaft seit den zwanziger Jahren einen ähnlichen Aufschwung erlebt wie in Deutschland, indem die ehemals in kalte Abstraktionen einer sogenannten „historischen“ Landschaft versunkene Kunst sich wieder zum liebevoll eindringenden Studium der Natur anschickte. Aus dieser Richtung ging zunächst eine geistvolle Erneuerung idealer Anschauung der Natur hervor, die einen ihrer tüchtigsten Vertreter in dem aus Ingres Schule hervorgegangenen Paul Flandrin aufweist. Mit Vorliebe den grossartigen Formen südlicher Landschaft zugewendet, stellt er in edler Schönheit der Linien, in kräftiger Farbe und bedeutsamer Harmonie der Formen ernste, stille, landschaftliche Stimmungen dar, deren idyllischfriedlichen Charakter eine geschichtliche oder biblische Staffage näher bezeichnet. Wir geben eine dieser einfachen Compositionen nach einer Lithographie.

FIG. 2. **Landschaft, von P. Marilhat.** — Dieser früh verstorbene Künstler hat mit glänzendster Begabung sowohl in den Darstellungen seiner südfranzösischen Heimath, wie des farbenglühenden Orients eine tief eindringende Treue und charakteristische Wahrheit mit hochpoetischer, durchaus origineller Auffassung zu verbinden gewusst.

FIG. 3. **Waldlandschaft, von C. Corot.** — Ein Landschafter voll eigenthümlich poetischer Empfindung, ist Corot (geboren 1796) in seines grossen Landsmannes Claude Lorrain Fusstapfen getreten und einer der zaubermächtigsten Darsteller des Lichtes, der Luft, der zarten Spiele der Sonnenstrahlen mit dem feinen Dufte wallenden Nebels geworden. Seine Landschaften athmen die unberührte Stille und friedliche Unschuld eines goldenen Zeitalters, eine sonnige Heiterkeit und Lieblichkeit. Dagegen erscheinen sie schwächer in der charakteristischen Zeichnung und Ausprägung des Einzelnen.

FIG. 4. **Aus dem Berner Oberlande, von A. Calame.** — Zu den bedeutendsten Landschaftern unserer Zeit gehört Alexander Calame, in Neuchatel geboren und in Genf unter Diday gebildet. Die grossartige Herrlichkeit der Alpenwelt weiss er mit hinreissender Wahrheit bei poetischem Eindringen in die feinsten Züge landschaftlichen Lebens, mit meisterhafter Technik und glänzendem, ebenso zart abgetöntem, als kraftvoll gesättigtem Colorit zur Erscheinung zu bringen. Nicht minder bedeutend hat er sich in der Schilderung südlicher Scenen bewährt, wie sein Tempel zu Pästum beweist.

FIG. 5. **Schafe am Morgen, von C. Troyon.** — Unter den französischen Thiermalern ist als einer der ersten C. Troyon zu nennen, eine durchaus männliche Natur, kräftig in der Auffassung, voll Leben und Bewegung, frisch und harmonisch im Colorit, charakteristisch und bestimmt in der

Zeichnung. Unübertrefflich ist er namentlich in der Verbindung des Thierlebens mit der landschaftlichen Umgebung, die er mit grösster Feinheit und entzückender Wahrheit wiedergiebt.

FIG. 6. **Ackernde Ochsen, von Rosa Bonheur.** – Diese liebenswürdige Künstlerin hat sich seit einigen Jahren durch eine Reihe von ausgezeichneten Werken, besonders 1853 durch die grosse Darstellung eines Pferdemarkts zu Paris unter der Zahl der vorzüglichsten Schilderer des Thierlebens einen Ehrenplatz erworben. Ihre Auffassung ist durchaus tüchtig, die Behandlung voll Kraft und Energie, die Technik höchst gewandt und die Zeichnung von charakteristischer Bestimmtheit. Das hier aufgenommene Bild befindet sich zu Paris in der Galerie des Luxembourg.

FIG. 7. **Rückkehr vom Markt, von E. Verboeckhoven.** – Wir schliessen hier einen belgischen Künstler an, wohlbekannt als einer der bedeutendsten modernen Meister des Thierstückes. Eugène Verboeckhoven (geb. 1798 zu Warneton in Westflandern) zeichnet sich in seinen zahlreichen Darstellungen des Thierlebens durch lebendige Treue der Auffassung, ein klares, warmes Colorit und sorgfältigste, von einer gediegenen Technik getragene Durchführung aus. Sein erstes Hauptwerk, der Viehmarkt zu Gent, welches seinen Ruf begründete, erschien im Jahre 1821.

Tafel XXX. (136.)

ENGLISCHE LANDSCHAFTEN UND THIERSTÜCKE.

FIG. 1. **Hunde, von E. Landseer.** – An der Spitze der gesammten Thiermalerei der Gegenwart steht Edwin Landseer, einer der bedeutendsten und vielseitigsten Maler unserer Zeit. Geboren 1798 zu London, bildete er sich selbst durch eifriges Studium der Natur und der alten niederländischen Meister. In den verschiedensten Zweigen der Malerei, im Portrait, in Genrescenen, Landschaften, Blumen- und Fruchtstücken gewandt, hat er doch die Thierdarstellung zu seinem Hauptfache gemacht und darin geleistet, was kein anderer moderner Künstler erreicht. Er steht nämlich einzig da in der Auffassung des Seelenlebens, der Empfindungen, Gewohnheiten und Leidenschaften der Thiere, ihrer verschiedenen Charaktere mit all' dem Eigenthümlichen ihrer Aeusserungen. Er versteht sich eben so gut auf den Humor, wie auf die innig rührenden, selbst tragischen Scenen des Thierlebens. In einem seiner berühmtesten Bilder, der gespiessten Fischotter mit Graf Aberdeens Otterhunden löst er die Aufgabe, 27 Hunde derselben Raçe durchaus verschieden in Bewegung, Physiognomie und Ausdruck wiederzugeben; sein „low and high life“ ist voll pikanten Humors; sein „Random shot“, wo ein verirrter Schuss die Hirschkuh tödtete und das hülflose Junge nun auf öder Schneefläche dem Verhungern preisgegeben ist, erregt eine tief tragische Empfindung.

FIG. 2. **Affen und Katzen, von E. Landseer.** – Wir geben hier noch eine Composition des ausgezeichneten Meisters der Thierwelt, um ihn auch in bewegten, humoristischen Darstellungen zu zeigen.

FIG. 3. **Die Weide, von T. S. Cooper.** – Dieser Künstler, in Canterbury geboren, pflegt das friedliche Geschlecht der Kühe und Schafe mit grosser Feinheit der Beobachtung in frischer, lebendiger Darstellung zu schildern. Das hier aufgenommene Bild wurde im Jahr 1848 für die Königin Victoria gemalt und findet sich in der königlichen Sammlung zu Osborne. — Nach dem Stich von C. Cousen im Art-Journ. Dec. 1855.

FIG. 4. **Waldlandschaft, von F. R. Lee.** – Die englischen Landschafter sind nach ihren Stoffen und deren Auffassungsweise vorwiegend national. Die ideale Composition, die historische Landschaft finden bei ihnen keine Vertretung, dagegen wissen sie die naturalistische mit besonderem Talent für die Farbe, mit einem effektvollen Hervorheben der Luft- und Lichtstimmungen, manchmal in übertriebener einseitiger Weise, gewöhnlich aber mit einer glänzenden Technik zu behandeln. Das kleine Bild von Lee, welches wir hier aufgenommen haben, wurde 1839 gemalt und befindet sich in der Vernon-Galerie. Die Figuren sind von E. Landseer gemalt. — Nach dem Stich von J. Cousen im Art-Journ. April 1851.

FIG. 5. **Der Flussübergang, von A. W. Callcott.** – Ein ächt englisches Landschaftsbild, weite, üppige Wiesengründe, durchströmt von einem klaren, sanftfliessenden Wasser, schattige Alleen hochstämmiger Bäume, und über all' das frische Leben die weiche, milde Luft Grossbritanniens ausgegossen, in meisterhafter Klarheit behandelt. Das Bild, 1834 gemalt, befindet sich in der Vernon-Galerie. — Nach dem Stich von J. Cousen im Art-Journal. Juni 1850.

FIG. 6. **Der Comer See, von C. Stanfield.** – Unter den englischen Landschaftern ist dieser begabte Künstler einer der vielseitigsten. Darstellungen südlicher wie nördlicher Natur, Seestücke, Parkansichten mit alten Schlössern, klare italienische Buchten und wilde Seestürme, selbst Schlachtenbilder (wie die Seeschlacht bei Trafalgar) schildert er mit gleicher Meisterschaft und glänzender, ihres Erfolges stets sicherer Technik. Die Ansicht des Comer See's, welche wir hier geben, ist nach einem in der Vernon-Galerie befindlichen Gemälde seiner früheren Zeit angefertigt. — Nach dem Stich im Art-Journ. Aug. 1850.

FIG. 7. **An der Themse, von J. M. W. Turner.** – Einer der gerühmtesten Landschafter der englischen Schule, geb. um 1780 zu London, gest. 1851, hat Turner ein eminentes Talent für Farbe und Lichtwirkung, das seinen frühesten Werken hohe Anerkennung verschaffte, allmählich in die unnatürlichste Manier, in nebelhafte Unbestimmtheit der Zeichnung und grelle Farbenkontraste versinken lassen. Wir reihen unsrer Sammlung eines seiner früheren guten Bilder ein, in welchen das treue Studium der Natur seines Heimathlandes sich erfreulich kund giebt. — Nach dem Stich von R. Wallis im Art-Journ. November 1854.

FIG. 8. **Die Tempelruine, von R. Wilson.** – Wir schliessen die Reihe mit einem Landschafter des vorigen Jahrhunderts, in dessen „Landschaft

mit der Tempelruine“ man die in der früheren Epoche herrschende Nachahmung des Styls von Claude Lorrain, im Gegensatz zu der heute überwiegenden naturalistischen Auffassung, erkennen wird. Richard Wilson (geb. 1714 zu Pianges in Nord-Wales, gest. 1782) holte seine Anregungen meistens aus Italien und der Anschauung der Werke Claude's und Poussin's, vernachlässigte aber meistens, im Streben nach einer durchgreifenden Gesammtwirkung, die Durchbildung des Einzelnen, so dass seine Werke vielfach einen decorationsmässigen Charakter haben. — Nach dem Stich von C. Cousen im Art-Journal. März 1854.

VERZEICHNISSE.

I. Ortsverzeichniss.

(A. bedeutet Architektur; Sc. bedeutet Sculptur; M. bedeutet Malerei. Die erste grössere Zahl zeigt die Tafel, die kleinere die Figur an; das * neben der Zahl der Tafeln bezeichnet die Ergänzungstafeln.)

A.

G.

W.

X.

Y.

Z.

II. Sachregister.

(A. bedeutet Architektur, Sc. = Sculptur, M. = Malerei. Die erste grössere Zahl zeigt die Tafel, die kleinere die Figur an; das * neben der Zahl der Tafeln bezeichnet die Ergänzungstafeln) Die Jahreszahl nach dem betreffenden Kunstwerk zeigt an, in welcher Zeit dasselbe begonnen (beg.) oder vollendet (voll.), oder überhaupt unternommen und ausgeführt wurde, die Zahl nach dem Künstler bezeichnet die Zeit, in welcher der letztere geboren (geb.), lebte, oder gestorben (gest.) ist.

A.

B.

C.

D.

E.

F.

H.

I.

K.

P.

S.

W.

Z.

III. Verzeichniss der Künstlernamen.

(Die Buchstaben A. — Architektur — Sc. Sculptur — M. Malerei — deuten an, dass die aufgeführten Künstler durch Werke der Architektur, Sculptur oder Malerei im Atlas vertreten sind; kommen zwei oder alle drei Buchstaben bei einem und demselben Künstler vor, so zeigt dies an, dass derselbe in beiden oder den drei verschiedenen Kunstzweigen gearbeitet hat, und dass Abbildungen seiner betreffenden Kunstthätigkeit im Atlas enthalten sind. Die erste, grössere Zahl bezeichnet die Tafel, die kleinere die Figur. Das * neben der Zahl der Tafeln bezeichnet die Ergänzungstafeln).

A.

B.

S.

X.

Z.

